

DIETRICH BUXTEHUDE

DU MÈME AUTEUR :

L'Orgue de J.-S. Bach. — Préface de CH. M. WIDOR. Un volume in-12, 1895. . . . . 4 fr. —
Ouvrage couronné par l'Institut (Académie des Beaux-Arts).

J.-S. Bach (Collection des maîtres de la musique). Un volume in-12, 1906. . . . . 3 fr. 50

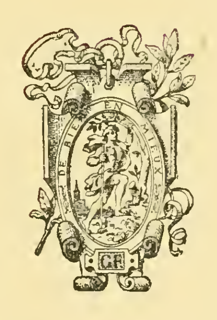
L'Esthétique de J.-S. Bach. — Un volume gr. in-8°, 1907 15 fr. —

Descartes et la musique. — Un volume gr. in-8°, 1907. 5 fr. —

Dietrich Buxtehude

PAR

ANDRÉ PIRRO



PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
(SOCIÉTÉ ANONYME)
33, RUE DE SEINE, 33
1913

IMPRIMERIE ALSACIENNE ANCT G. FISCHBACH, STRASBOURG — 4952.

DIETRICH BUXTEHUDE

LA JEUNESSE DE DIETRICH BUXTEHUDE

« *Patriam agnoscit Daniam, unde in nostras delatus oras septuaginta circiter vivendo annos implevit* », lisons-nous dans les *Nova literaria Maris Balthici et Septentrionis* du mois de juillet 1707, où la mort de Dietrich Buxtehude est annoncée[1]. Dans le second volume de la *Cimbria literata*, Johann Moller († 1725) donne de Buxtehude une courte biographie qui commence ainsi : « *Dietericus Buxtehude, Helsingorae in Zeelandia Danica, patre Johanne, templi urbani organoedo, A. 1637 natus ....* »[2]. Johann Gottfried Walther écrit seulement, dans son *Musicalisches Lexicon* (1732), que Dietrich Buxtehude était le fils de Johann Buxtehude qui fut 32 ans organiste de l'église Saint-Olaus à Elseneur[3]. Seul Moller propose une date précise ; mais il semble, d'ailleurs, qu'il se trompe, en désignant Helsingör (Elseneur) pour le lieu de la naissance de Buxtehude, car son père ne devint organiste dans cette ville qu'après 1640. Dietrich Buxtehude nous apprend lui-même, dans le titre d'une œuvre qu'il publie pour honorer la mémoire paternelle, que Johann Buxtehude

[1] *Nova literaria Maris Balthici et Septentrionis, collecta Lubecae*, 1707. *Lubecae et Hamburgi, Literis et Sumptibus Reumannianis*. P. 224.

[2] *Johannis Molleri Flensburgensis Cimbria literata. Tomus secundus adoptivos seu exteros, in ducatu utroque Slesvicensi et Holsatico vel officiis functos publicis, vel diutius commoratos, complectens*. Copenhague, 1744, p. 132.

[3] *Musicalisches Lexicon, oder Musicalische Bibliothec... von Johann Gottfried Walthern*. Leipzig, 1732, p. 123.

fut « pendant 32 ans organiste à l'église Saint-Olaus, dans la ville royale d'Elseneur »[1]; nous savons d'ailleurs que, en mai 1671, ce musicien, vieilli et affaibli, avait abandonné son office à Esaias Hasse[2]. En calculant d'après cela, on aurait 1639 pour l'année de son entrée en charge. Mais il serait imprudent d'accepter comme absolument exact le nombre d'années que son fils assigne à la durée de ses fonctions. Il paraît, en effet, que, vers 1640, Johann Buxtehude ne résidait pas encore en Seeland, province où est la ville d'Elseneur, mais de l'autre côté du Sund, en Scanie, où, d'après Hülphers, il était alors bien connu[3]. Dans une inscription, qui fut placée près de l'orgue de Helsingborg, pour rappeler qu'en 1641 cet instrument fut « réparé et embelli », figurait le nom de Johann Buxtehude, désigné comme organiste de l'église[4]. Il est

1 Voyez dans le *Bach-Jahrbuch* de 1909, l'article de M. Reinhard Oppel, *Buxtehudes musikalischer Nachruf beim Tode seines Vaters* et le supplément musical joint à cette publication.

2 M. S. A. E. Hagen, dans l'exposé très précis des sources danoîses de la biographie de Dietrich Buxtehude, qu'il a bien voulu me communiquer, complète cette indication, déjà publiée par J. Bolte (*Das Stammbuch Joh. Val. Meder's*, dans la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, VIIIe année, 1892 p. 503).

3 A. A. Hülphers, *Historisk Afhandling om Musik och Instrumenter*. Westerås 1773 = « *Johan Buxtehude var bekant i Skåne på 1640 talet* » (p. 180, en note). Et : « *Johan Buxtehude reparerade 1641 det 1628 byggade Orgel i Helsingborg Maria Kyrka* » (p. 223). Communiqué par M. S. A. E. Hagen.

4 « *Anno Christiano MDCXLI / Praeside Regio Domino Christophoro Ulfeldt de / Rabelöf Equite Aurat. Magno / Regni Consiliario. / Pastore et Praeposito / Magistro Andrea Gamzaeo. / Consulibus Casparo Petraeo W. / et Jano Christiano. / Senat. Jacobo Werber. / Andrea Haggaei. Mathia / Mathiae. Thoma Jacobi Gleg. / Tutoribus Christophoro / Frederici et Nicolao Laurentii. / Organ. Johan Buxtehude. In Laudem Jehovae / et Ecclesiae ornamentum Reparatum et / expolitum est hoc organum.* » Cette inscription est publiée dans l'ouvrage d'E. Follin, *Helsingborgs Historia*, édité et complété par Wieselgreen (Upsala, 1851). M. S. A. E. Hagen, qui me l'a transmise, observe que le mot abrégé *organ.* doit être vraisemblablement *organista*, bien que Hülphers, sans doute d'après cette inscription, paraisse eonsidérer J. Buxtehude comme le facteur d'orgues qui répara l'instrument (voy. la note qui précède). M. Hagen ajoute que, dans les archives de Helsingör où il habita si longtemps, J. Buxtehude n'est jamais désigné comme facteur d'orgues. Observons que le mot *organ*(*arius*) correspond à joueur et faiseur d'instruments.

probable, ainsi, que Dietrich Buxtehude naquit à Helsingborg[1].

Cependant une famille Buxtehude résidait à Elseneur longtemps auparavant. En 1619, un certain Franz Buxtehude y est cité en justice, pour avoir, illicitement, vendu de l'eau-de-vie aux buveurs, dans sa maison, et, à propos de cette affaire, paraît aussi le nom d'un Johan (Hans) Buxtehude[2]. Aucun de ces deux personnages n'est le grand-père de Dietrich. Nous savons que le père de Johann Buxtehude portait le prénom de Jens puisque, dans les comptes de l'église Saint-Olaus pour 1650, 1651 et 1652, l'organiste est nommé Hans Jenssen Buxtehude[3].

Ce nom, que les actes d'archives présentent sous des formes bien diverses[4], dénonce l'origine allemande des Buxtehude. Entre Brême et Hambourg est la petite ville de Buxtehude[5] et, depuis des siècles, il y a, dans cette région, des personnages qui s'appellent Buxtehude : dans la seconde moitié du XIII[e] siècle, vivait à Hambourg Bernard de Buxstehude[6]; en 1285, dans la même ville, Johannes Buxtehude était boulanger[7]; en 1300, Johann von Buxtehude,

[1] Je n'ai pu trouver de document qui témoigne que Buxtehude soit né en 1635. Voyez l'article de M. le prof. Stiehl, dans les *Mittheilungen* de la librairie Breitkopf et Härtel, n° 2729 (1902).

[2] Communiqué par M. S. A. E. Hagen.

[3] *Id.*

[4] Par exemple, d'après M. S. A. E. Hagen, Büxstehude, Buchstehude, Buchstehaed, et même Buchstahaffuedt. En Allemagne, D. Buxtehude est aussi nommé Boxdehude (*Mittheilungen der Gesellschaft für Lübeckische Geschichte* II. 1887, p. 115) et Boxtehude (Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, 1740, table alphabétique des noms propres).

[5] *Ein schlechter, doch lustiger Ort* dit Joh. Hübner au sujet de Boxtehude (lat. Boxtehuda), dans ses *Kurze Fragen aus der neuen und alten Geographie*. Le Laboureur écrit le nom de la ville comme il l'entend prononcer : Bouxtehouden (*Histoire et Relation du Voyage de la Royne de Pologne*, 1648, p. 100). Huet adopte la forme Boxtehude, dans son *Iter Svecicum* (1652, p. 8). Galeazzo Gualdo Priorato aussi (Boxtehuda) dans ses *Relationi de' Governi, e Stati... di Colonia, Lubecca, Bremen & Amburgo*, etc., 1674, p. 71.

[6] *Necrologium capituli hamburgensis*] publ. par le Dr Karl Koppmann, dans la *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte, neue Folge, 3ter Band*, 1875, p. 35 et p. 64.

[7] *Zur Geschichte der Bäcker in Hamburg*, de H. Nirrnheim (*Mitth. des Vereins für Hamb. Gesch.*, VIIIe vol., p. 519).

bourgeois de Hambourg, reçoit du comte Adolf V un arpent de terre sur le ban de Hamm[1]; en 1520, une religieuse du couvent de Sainte-Anne à Lübeck, Magdalena Buxtehuden, est nommée sur la première page d'un *Antiphonaire* qu'elle a copié[2]. On pourrait assez facilement prolonger cette énumération[3].

S'il n'est pas né à Elseneur, Dietrich Buxtehude y vint, du moins, très jeune encore. Nous avons déjà vu qu'il était impossible de déterminer l'année où Johann Buxtehude fut élu organiste de l'*Olai-Kirke*. Les comptes de cette église, du 1er mai 1640 au 1er avril 1648 ont disparu. Mais on croit que Claus Feiter, organiste depuis 1630, vivait encore en 1642 ; d'autre part, sa femme (Inger Lauritsdatter) figure avec la qualité de veuve dans un acte du 24 avril 1645[4]. Au commencement de cette année, Johann Buxtehude habitait déjà à Elseneur : le vendredi qui suivit le dimanche après l'Epiphanie, son fils Peiter fut baptisé à l'église Saint-Olaus[5]. Par l'acte de baptême, nous apprenons que sa femme s'appelait Helle Jespersdaatter. Elle est désignée, ici, selon la coutume populaire[6], par le nom de son père, et dite fille de Jesper (Gaspard), comme son mari, nous l'avons vu, était dit fils de Jens. Il ne faut pas nécessairement croire, d'après cela, que cette famille fût des moindres, car le même usage est observé par les bourgeois de bonne

[1] *Die Strassen längs des Strohhauses von der Stadt bis nach Hamm*, par H. W. C. Hübbe (*Mittheilungen des Vereins für Hamburgische Geschichte*, VIIIe vol. p. 362, 1905).

[2] Katalog der Musik-Sammlung auf der Stadtbibliothek zu Lübeck, publ. par M. le prof. Carl Stiehl, p. 5.

[3] Cf. l'article de W. Jens Aarsbo dans *Kult och Konst* (*Dietrich Buxtehude*, Stockholm, 1907, p. 212).

[4] Succession de Jens Pedersen (communiqué par M. Hagen).

[5] Cf. l'article *Diderik Buxtehude*, écrit par V. C. Ravn dans le 3e vol. du *Dansk biografisk Lexikon* (Copenhague, 1889, p. 270), et l'ouvrage de W. Hastrup-Schultz, *Helsingörs Embeds og Bestillingsmænd*, Copenhague, 1904-06, p. 98.

[6] « Pour ceux de basse étoffe ils n'ont que les noms de l'Église, ils en prennent deux, et les enfans, avec celuy qu'ils reçoivent du baptesme, ils prennent encores le premier des deux noms de leur pere, et le second se perd », écrit Louis Deshayes de Courmenin, qui voyage en Danemark en 1629 (*Les Voyages de Monsievr Des Hayes, Baron de Covrmesvin, en Dannemarc. Enrichis d'Annotations Par le Sieur P. M. L.* Paris, 1664, p. 259).

souche[1]; d'ailleurs, les organistes sont alors bien considérés en Danemark[2].

A Saint-Olaus, Johann recevait chaque année 100 *Kurantdaler*, payables par quartier[3]. Dans les premières années de son séjour à Elseneur, ce revenu ne suffisait pas à lui assurer le renom d'un homme parfaitement solvable, puisque, dans un procès-verbal de succession, le 19 juin 1646 (1645?), *Johannes Orgillist* est noté parmi les débiteurs peu sûrs. Le 6 mars 1651, dans l'acte de partage que l'on dresse après la mort de Dorothée, veuve de Jacob Meier, c'est une dette de Helle Jespersdatter (*den danske Organistes Hustru*) qui figure dans les créances douteuses, et cependant la somme est assez faible (1 *daler* $^1/_2$).

Plus tard, au contraire, les parents de Dietrich Buxtehude sont regardés comme de bons payeurs : il arrive même que sa mère, dans l'état de succession rédigé le 24 mai 1653, après la mort de Peter Brockmand, soit tenue pour capable de s'acquitter d'une dette assez importante qu'elle a contractée personnellement, et sans que son mari en répondît. Cependant, le musicien a, lui-même, des débiteurs inexacts: après la mort de Mogen Haagensen Pancke, il reçoit, au lieu des 6 *mark* auxquels il avait droit, trois vieilles garnitures de banc, estimées au même prix (2 décembre 1654). L'année suivante, dans une affaire du même genre, il est traité avec moins de justice, et ne se voit attribuer que 2 *daler*, 3 *mark* et 7 *skilling*, au lieu des quatre *daler* et demi qu'il attendait, lorsque furent partagés les biens

[1] Ainsi Morten Madsen, qui devint évêque d'Aarhus, épouse en 1623 Kirstine Hansdatter, fille du bourgmestre d'Elseneur, Hans Villumsen, et d'Ingeborg Frederiksdatter Leiel, qui est de famille patricienne. En 1608, la femme du bourgmestre d'Elseneur, Spormand, est désignée sous le nom de Marg. Davidsdatter. Hans Hansen Seidelin, né en 1632, fils du bourgmestre d'Elseneur, épouse Sophie Davidsdatter, fille du pasteur David Christensen.

[2] Ainsi, en 1632, l'évêque Hans Michelsen reçoit volontiers des organistes à sa table, et assiste aux noces que célèbre l'organiste Lucas (*Samlinger til Fyens Historie og Topographie*, VIIe vol. 1878, Biskop Hans Michelsen's Dagbog, publ. par le pasteur Hoier Möller, p. 55 et p. 60.

[3] Cent *Kurantdaler* valaient 125 *Daler* simples (*slette Daler*). Ce sont les *Daler* simples que l'on désigne, lorsque l'on écrit *Daler*, sans autre indication. Cette monnaie valait 4 *Mark*, et le *Mark* 16 *Skilling*. Le *Rigsdaler* valait un *Daler* ordinaire (*slette Daler*) et demi.

qu'avaient possédés le capitaine Alexander Arrat et sa veuve, Johanne Ross (2 octobre 1655). En compensation de l'argent qu'il perdait, on lui abandonna un livre de pieté, *Christi Stjerne* (l'étoile du Christ), évalué à 8 *skilling*. Restaient 2 *daler*, 3 *mark* et 7 *skilling*, que l'organiste tâcha d'obtenir d'un autre créancier de la succession, Peter Fransen, qui avait été vraiment favorisé, ayant reçu pour un loyer de 63 *daler* qui lui était dû, des objets de literie, des hardes, un sabre courbe et de vieilles pièces d'armure.

Payé de 125 *daler* par la ville, comme nous l'avons dit, l'organiste d'Elseneur était encore logé gratuitement: près du cimetière se trouvait sa demeure (*Organistens Residents*), entretenue aux frais de l'église. De plus, on lui rendait le prix du charbon qu'il brûlait, pendant l'hiver, dans un réchaud placé près de l'orgue. Enfin, il gagnait quelque argent à jouer de l'orgue aux mariages et aux baptêmes[1].

* * *

Telle était la vie de Hans Buxtehude, modeste serviteur de l'*Olai-Kirke*, lorsque son fils Dietrich passait avec lui ses premières années, tout près des murailles rouges de l'église faite de briques. Pour devenir un musicien, l'enfant ne manquait d'exemples ni de préceptes; peut-être sut-il aussi accepter, des choses mêmes qui l'environnaient, les plus décisives exhortations. Il lui suffisait de pénétrer dans l'église pour voir en quel honneur était restée la mémoire d'un prédécesseur de son père, Christian Hunnius, dont la sépulture était ornée d'un tableau fort ingénieusement peint[2], et il n'avait qu'à lever les yeux au-dessus de la chaire pour distinguer, sur les panneaux de l'orgue construit en 1625, encadrées en des versets de psaumes, les figures des sept sciences capitales que l'on enseignait dans les écoles de

[1] Je dois ces renseignements à M. S. A. E. Hagen.

[2] Christian Hunnius avait été organiste de l'église depuis 1609 jusqu'à sa mort (27 avril 1630. Cf. *Inscriptiones in Templo S. Olai coll. a Petro Orslef*. ms. bibl. roy. de Copenhague, *Ny kgl. Saml.* n° 647). Le tableau se trouve dans le vestibule de l'église, du côté droit.

Danemark, et les neuf Muses[1]. Sans réfléchir beaucoup à ce que tout cela signifiait, il lui était aisé de comprendre que la musique était un art très élevé qui plaît à Dieu, et que les hommes tiennent en grande estime. Il voyait en même temps que, comme le disait l'organiste de Copenhague, Laurentz Schröder, l'orgue était bien alors le premier des instruments[2]. Beaucoup de vocations ont de moins forts encouragements.

Ce Christian Hunnius, qui mourut en 1630, devait être un musicien de mérite : en 1624, il avait dédié ses compositions à Frédéric-Ulrich de Brunswick-Lunebourg, qui n'en aurait sans doute point accepté l'hommage, si l'œuvre avait été sans valeur[3]. Né vers 1580, dans la partie saxonne de Thuringe, à Herbsleben, sur l'Unstrutt, non loin de Tennstedt, il avait écrit, vraisemblablement dans le style des motets à plusieurs voix, les *Cantiones sacrae* à 5, 8 et 10 parties annoncées par le titre de sa *Trias melodiarum sacrarum*. Comme beaucoup de compositeurs de la fin du XVI[e] siècle et du commencement du XVII[e] siècle, il admet que ces pièces soient chantées ou jouées sur des instruments de toute espèce ; il laisse entendre que le contrepoint en est subtil, mais il ne paraît point, d'après ce que nous savons de cette œuvre probablement perdue, que le *bassus ad organum* y serve de soutien incessant à la polyphonie. Ainsi, rien, dans ce que nous connaissons de ces *Cantiones*, ne donne à croire que la musique en ait été édifiée ou même arrangée à la manière nouvelle[4].

Den ved Öresund / Beliggende / Anseelige Stad / Helsingoers / Beskrivelse. Aalborg, 1757, p. 107. Quelques versets du ps. 57 étaient inscrits autour de ces figures (*Paratum cor meum, Deus,* etc.).

[2] *Ein nützliches Tractätlein vom Lobe Gottes, oder der Hertzfrewenden Musica... durch Laurentz Schrödern, den ältern, Organisten an der H. Geisteskirchen in der Königl. Residentz und Hauptstadt Kopenhagen*, 1639. (*Kong. Bibl.* de Copenhague, 17, 67). Il écrit, p. 37, « *Unter allen musicalischen Instrumenten aber, wird heutiges Tages die Orgel am höchsten gehalten* ». L'ouvrage est dédié au roi Christian IV.

[3] En 1612, Mich. Prætorius lui avait dédié sa *Terpsichore* ; en 1625, Dan. Selichius lui dédia son *Opus novum*. Ce prince somnolent, mauvais administrateur, était le neveu du roi de Danemark, Christian IV.

[4] Voyez le *Musicalisches Lexicon* de Joh. Gottfried Walther, 1732, p. 321, et le *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, d'Ernst Ludwig Gerber, 2e partie, 1812, col. 747.

Il est probable que l'on chantait encore à l'église Saint-Olaus, pendant la jeunesse de Dietrich Buxtehude, les motets de Hunnius[1]. Nous ignorons, d'ailleurs, comment le service du chœur y était organisé, et quel en était le *Cantor*; nous savons seulement que, au XVIe siècle, d'après les volontés de Herluf Trolle, qui avait donné, en 1555, une somme élevée et des maisons pour l'école latine, le *Rector* devait, chaque jour, venir à l'église Saint-Olaus pour y diriger les élèves quand ils chantaient *O store Gud vi love dig*[2]. En 1577, quatre ans après que le roi eût assuré à l'école un développement complet, on renouvela au *Rector* l'ordre de gouverner le chant à l'église, comme cela était prescrit par la fondation de Herluf Trolle[3].

On connaît un peu mieux quel était le sort de la musique dans l'autre église de la ville, la *Marie-Kirke*. Avant la Réforme, cette église appartenait au couvent des « Frères noirs » (*Sortebröder*); longtemps abandonnée, elle fut ouverte, en 1576, aux étrangers nombreux qui s'étaient établis à Elseneur, chassés de leur patrie à cause de leur religion, ou appelés à travailler à la construction du château de Kronborg. Un pasteur allemand y fut installé, et on

[1] Un musicien de même nom, Detlef Hunnius, né dans le Holstein en 1615, élève de Hasse, l'organiste de Lübeck, fut organiste à Wiborg, en Finlande, de 1637 à 1664. Il faisait l'important, était beau parleur, épousa l'une des filles les plus riches du pays, Anna Mums, devint conseiller de la ville, et *Rigsdagsman* (1649). En outre, il vendait du tabac. La multiplicité de ses occupations lui paraissait le signe certain de la multiplicité de ses talents, et il s'en glorifiait. A tort, sans doute, car on disait de lui : « Otez le musicien, il ne reste qu'un gros bœuf de Holstein ». Il paraît que l'orgue de Wiborg contenait alors un jeu de « chant d'oiseaux » (*fågelsång*) fort agréable. Sur D. Hunnius, voyez Gab. Lagus, *Ur Wiborgs stads historia*, I., Wiborg, 1893, pp. 132-133; J. W. Ruuth, *Viborgs stads historia*, Helsingfors 1903-1906, p. 447 et p. 1103; le discours funèbre que prononça, en l'honneur de D. Hunnius, Andreas Heinricius (6 déc. 1664) fut publié à Stockholm en 1666 (*Tabernacula Domini, Författade uthi een Lijk-Predijkan, vidh then Fordom Ehreborne, Wälachtade och Wälförståndige — Nu mehra hoos Gudh Salige — Herr Detleff Hunnii... Anseelige Lijk och Begrafningz Process...*). Je dois cette communication à M. le prof. Yrjö Hirn et à M. le Dr A. Långfors, de Helsingfors.

[2] *Den... Stad Helsingöers Beskrivelse*, p. 233. (Cf. l'art. consacré à Herluf Trolle dans le *Dansk biografisk Lexikon*, vol. XVII, 1903).

[3] *Ibid.*, p. 235.

nomma communément la *Marie-Kirke* l'église allemande[1]. Lorsque, en 1634, le Français Charles Ogier passa quelques jours à Elseneur, il assista au service religieux à l'église allemande, où, après le sermon, furent chantées les litanies, en langue vulgaire, les musiciens et toute l'assemblée répondant aux enfants de chœur, et sans que ce chant ne fût désagréable ni discordant (11 août). Le pasteur a une voix claire et distincte, mais Ogier ne semble juger sa voix que d'après son sermon; il observe seulement qu'il récite quelques versets et quelques oraisons, et il omet de nous dire s'il les module agréablement[2]. Il devait, du moins, en exprimer les intonations avec justesse, car avant d'administrer l'église allemande d'Elseneur, ce pasteur, Thomas Lundius, avait été *cantor* à l'école de Flensbourg, sa ville natale[3]. En accomplissant la tâche de maître de chœur, où tant de musiciens se perdent, il avait su garder l'amour de la musique: du moins il est permis de le croire, et de supposer qu'il inspira au « patron de la *Marie-Kirke* », Frederik Urne, gouverneur de Kronborg et de Frederiksborg, d'établir un règlement pour la musique. On y commande au *cantor* et à l'organiste d'exécuter de la musique vocale et instrumentale à l'église, chaque jour de fête, et quand le pasteur le désirera, si cela est possible. Un article de cette ordonnance, datée du 24 novembre 1630, oblige particulièrement l'organiste. Il fallait que, « chaque jour où l'on joue de l'orgue, il jouât un motet, pendant le temps que le pasteur revêt ses ornements », et il devait s'appliquer à jouer « les pièces maintenant en usage dans les autres villes et églises de ce royaume[4] ».

[1] *Den... Stad Helsingöers Beskrivelse*, p. 239. (Cf. l'art consacré à Herluf Trolle dans le *Dansk biografisk Lexikon*, vol. XVII, 1903.

[2] *Caroli Ogerii / Ephemerides, sive Iter / Danicvm / Svecicvm / Polonicvm*. Paris, 1656, p. 32.
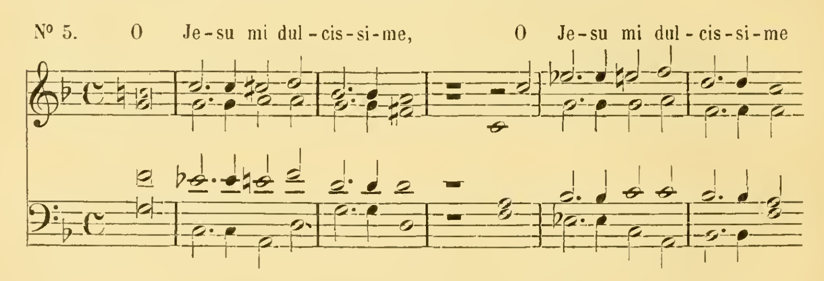
[3] *Johannis Molleri, Flensburgensis, Cimbria literata*, 1er vol., p. 368 (Copenhague, 1744).

[4] « *Der Organist aber soll alle Tage, wenn sonsten die Orgel geschlagen wird, eine Motetam schlagen, unterdessen dass der Pastor angekleidet wird, und sich befleissigen die Stücken zu schlagen, die in anderen Städten und Kirchen dieses Reichs itzo gebräuchlich sind* ». Communiqué par M. S. A. E. Hagen. Au sujet de cette coutume de jouer des motets à l'orgue, voyez C. von Rommel, *Gesch. von Hessen*, VIe vol. Cassel, 1837, p. 612; voyez aussi le

Compatriote de Thomas Schattenberg[1], qui fut organiste à l'église Saint-Nicolas de Copenhague, Thomas Lund ne manqua pas, sans doute, de recommander au

Leichensermon de Joh. Heller, organiste à Schmölln, mort en 1615 (*Monatshefte* d'Eitner, VII, p. 183); Mattheson (*Grundlage einer Ehren-Pforte*, p. 397) rapporte que Schütz avait appris à Weckmann à traiter en variation un motet, sur deux claviers, d'après la seule basse continue. Plusieurs motets arrangés pour l'orgue par Scheidemann sont conservés dans les livres de tablature de Lüneburg (*Stadt-Archiv*, K. N. 208 et K. N. 209).

[1] En 1620, Thomas Schattenberg fit paraître, à Copenhague, 39 motets, sous ce titre : *Jubilus S. Bernhardi / De Nomine / Jesv Christi / Salvatoris / nostri, / Id Est, / Cantiones sacrae in honorem mediatoris / Domini nostri Jesu Christi, quatuor* [*vocibus compositae, / Per / Thomam Schattenbergium / Flensb. Hols. Organist. ad Div. Nicol.* Il était assez avancé en âge quand il donna cette œuvre (*per multos jam annos organistae officium sustinui*); il la dédie aux deux premiers magistrats de Copenhague, *Canutus Marci* et Michel Wibe, aux pasteurs et au consistoire de Saint-Nicolas. Beaucoup de pièces sont fort courtes; Schattenberg sait mêler, aux phrases traitées symétriquement en contrepoint, des accords dont l'éloquence est immédiate, et il connaît la puissance expressive des suites chromatiques,



ne manque pas d'animation (voyez le début du motet *Quid admiramini*, n° 38), déploie de grandes tirades mélodiques (p. ex. quand le ténor chante *me dignare te laudare carmine jucundo*), n'ignore pas les recettes à la mode *spes su — spirantis animae*, dans *Jesu decus angelicum*, n° 20), aime les vocalises au rythme cadencé (Cf. *inebriat*, à la basse, dans *Jesu tua dilectio*, n° 4), les accompagne volontiers d'harmonies soutenues comme le font les organistes qui, transcrivant un motet, fleurissent une partie, et laissent les autres procéder gravement (voyez, dans *O beatum incendium*, n° 13, le passage *et ardens desiderium*). Il lui arrive aussi de rechercher une sonorité claire; dans *Jesus auctor clementiae* (n° 17) il réunit deux soprani, l'alto et le ténor; dans *Jesu, mi bone* (n° 21), il écrit pour trois soprani et un ténor. (J'exprime ici mes remerciements à M. le *Musikdirektor* Rasenberger, qui a bien voulu me communiquer cette œuvre de Schattenberg, que l'on conserve dans la bibliothèque de la *Marienkirche* d'Elbing.) Eitner signale encore, en son *Quellen-Lexikon*, une autre œuvre du même musicien, *Flores amoris*, à 3 voix (1622).

cantor de la *Marie-Kirke* de faire entendre les motets de ce compositeur. Il est probable aussi qu'il invita l'organiste à les mettre en tablature, et à les orner de ces alertes « diminutions » qui faisaient, en ce temps là, une pièce d'orgue animée et chatoyante, du plus calme des motets, ou du madrigal le plus uni[1]. Melchior Schildt, organiste de la cour, de 1626 à 1629[2], pouvait lui offrir des modèles: il s'était rendu fameux, dans les pays du Nord, par des transcriptions pour le clavecin, dont nous trouvons des spécimens, venant de lui, dans les bibliothèques de Danemark et de Suède[3].

Il n'y avait alors qu'un positif à la *Marie-Kirke*. En 1634 seulement, Friderik Urne fit un contrat avec Johan Lorentz, facteur d'orgues à Copenhague, qui s'engageait à construire un orgue neuf, pour 1200 rixdales (1800 *daler*), et à reprendre l'ancien positif pour 240 rixdales. On paya d'abord 310 rixdales; le péager royal Jonas Heinemark avança 500 rixdales, le pasteur Thomas Lund 150, et l'on put s'acquitter entièrement (comptes de 1635—36) envers Lorentz, en attendant que l'argent économisé par l'église ou offert par diverses personnes suffît à rembourser ce prêt de Heinemark et de Lund. L'organiste du roi, le vieux Michael Cracowit[4], vint examiner l'orgue, lorsqu'il fut achevé, après

[1] Cf. A. G. Ritter, *Zur Geschichte des Orgelspiels*, 1884, p. 111, et M. Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik* (3e éd. de l'ouvrage de Weitzmann, 1899, p. 12).

[2] Je renvoie, pour Schildt, à l'ouvrage déjà cité de M. Seiffert (p. 116), à son étude sur *J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler* (*Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1891); à l'ouvrage de M. Angul Hammerich, *Musiken ved Christian den Fjerdes Hof*, Copenhague, 1892, et au résumé qui en est donné dans la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* de 1893, p. 62. (*Die Musik am Hofe Christians IV. von Dänemark, nach Angul Hammerich*, par Catharinus Elling); à l'étude de M. S. A. E. Hagen, *Bemaerkninger og Tilfojelser til Dr. Angul Hammerichs Skrift*: *Musiken ved Christian den Fjerdes Hof*, Copenhague, 1893, p. 14; enfin à la transcription de Mad. H. Panum (*Monatshefte für Musikgeschichte*, 1888, p. 27 et p. 35).

[3] Dans le recueil manuscrit *J. Mus. 108* de la bibl. de l'Université d'Upsal, se trouve (fol. 28 b.) la *Paduan lachrime*, *intavolata da Melchior Schildt*. Ce recueil est daté de 1641.

[4] Voyez au sujet du Polonais Cracowit, l'étude déjà citée de M. Hammerich.

plusieurs années (comptes de 1641—1642)[1]. Le buffet, qui subsiste encore, avait été orné, comme à Saint-Olaus, de figures peintes et de versets de psaumes : mais la musique seule y est évoquée, par l'image des joueurs de luth et de flûte, et par les versets du psaume 33e[2].

* * *

En ces années-là, vers 1640, Elseneur était une des villes les plus riches du royaume. Quand il y séjourna, en 1634, Charles Ogier fut émerveillé de l'état de prospérité où il la voyait. « Elle est parmi les médiocres, écrit-il, et, à vrai dire, petite : au dedans comme au dehors, les maisons resplendissent de propreté; presque toutes sont faites de briques rouges. Des fenêtres d'un verre très pur que l'on nettoie chaque semaine, les éclairent : on y pénètre par un vestibule qui avance dans la rue, et on trouve dans ces vestibules des statues et des bancs »[3]. Tout est éclatant de propreté et plein de lumière. Ogier décrit avec minutie la grande salle du logis où habitent les envoyés du roi de France, et il assure que toutes les demeures de la ville sont construites et ordonnées de même : il y a cinq grandes fenêtres, qui s'ouvrent sur la mer, dans cette salle; des peintures l'ornent de tous côtés ; contre les murs, et joints aux lambris, sont fixés de longs bancs, garni de coussins remplis de plumes et couverts de draperies. Deux tables, dont les nappes sont d'une toile très fine, supportent, l'une un bassin et un pot à eau, l'autre, deux vases d'argent, pour la bière et pour le vin. Dans la chambre à coucher,

[1] Cracowit reçut 30 rixdales (45 *daler*) de gratification. (Je dois ces renseignements à M. S. A. E. Hagen).

[2] En 1636-37, Joh. Lorentz refit l'orgue de Kronborg ; le premier avait été construit par Hans Bierbusch, en 1582 (communiqué par M. le prof. Angul Hammerich, à qui j'adresse mes remerciements). — Dans les *Kieler Schlossrechnungen des 17. Jahrhunderts*, publ. par J. Biernatzki, est cité (p. 99) un certain Joh. Lorenz, facteur de Flensbourg, gendre de « Joh. Henrichsen Hollander », à qui il achète une maison en 1615 (cf. p. 8 et p. 9). Johan Lorentz de Copenhague fit l'orgue de Saint-Knud à Odense, vers 1620 (*Samlinger til Fyens Historie og Topographie*, V, Odense, 1871, p 158).

[3] *Ephemerides...* p. 25 et p. 26.

les trois lits, superposés et très courts, sont pourvus de draps extrêmement blancs, et ils sont bourrés de plumes. Les autres maisons qu'il visite ont le même lustre de netteté, des peintures les décorent, on y voit des coffres et des armoires admirablement polis[1]. Chez Thomas Lund, il remarque l'image de la Vierge, des anges gardiens, les portraits du roi, de Melanchthon et de Luther, et une représentation du Christ chassant les vendeurs du temple. Il discute avec Lund, assis à sa table, et devant un pot de bière, dont le couvercle est sanctifié par une devise pieuse. Comme on parle de l'Ecriture, la fille du pasteur, chaque fois que l'on en veut aux sources, prend dans la bibliothèque paternelle le livre qu'il faut, qu'il soit en langue vulgaire, en latin ou en grec. Et l'on devine qu'Ogier admire beaucoup cette petite savante, qui n'est point laide. Pour lui, d'ailleurs, les femmes d'Elseneur sont belles, toutes, ou peu s'en faut, de même que les hommes sont grands et élancés; elles ont l'air modeste, et une telle gravité, qu'elles ressemblent à des moniales; elles portent des guimpes et cachent leurs cheveux; elles ne sortent qu'enveloppées d'un grand manteau, elles ignorent la ruse des œillades, et leur retenue, un peu hautaine, ne favorise aucun espoir de galanterie et ne tolère aucune occasion de familiarité. Mais elles n'affectent point de déplaire, et n'ont pas l'orgueil de mépriser les beaux ajustements : leurs robes sont de soie, il y a des perles sur l'or ou l'argent de leurs ceintures, et leurs coiffures sont parsemées de pierres précieuses. Aussi Ogier avoue-t-il qu'il vit rarement, par la suite, bien qu'elles ne fussent pas de la noblesse, femmes aussi élégantes que les cinq invitées de Peder Vibe: c'étaient les trois filles de « David Lou »[2], et une parente par alliance de Vibe; la cinquième, qui n'est pas nommée, aurait été belle en perfection, si l'âge ne l'avait un peu alourdie. On leur fit entendre le chanteur français qui était venu de Paris

[1] Voyez pour compléter la description d'Ogier, l'étude publiée par Mr Georg Bröchner dans *The Studio* du 15 août 1911, p, 196 (*Old Danish carved furniture*).

[2] David Lucht était administrateur de la douane; une de ses filles, Karen, épousa Niels Toller (*Dansk biogr. Lex.* XVII).

avec le comte d'Avaux, ambassadeur de Louis XIII, et on leur joua du luth[1].

Cette richesse dont Ogier aperçoit tant de marques diverses provenait, pour une grande part, de la situation privilégiée d'Elseneur. La forteresse quadrangulaire de Kronborg, qui tenait presque à la ville, commandait le détroit, le *Sund*. Nul vaisseau ne pouvait y passer, qu'il n'acquittât un droit de péage: c'était « la *Tolle* du roy de Dannemarc, d'où il tire plus de trois millions de livres, pris seulement sur les étrangers », lit-on dans la relation d'un voyage fait en 1629 par un Français[2]. Ogier n'évaluait ce revenu qu'à deux millions de livres. Ces appréciations, que nous n'avons pas à vérifier ici, témoignent de l'importance que l'on attribuait au péage d'Elseneur[3]. Bien des avantages découlaient de là pour la ville; cette douane la rendait fameuse, y maintenait des administrateurs, y retenait des étrangers, et la forteresse qui gardait le détroit, était une belle résidence, où l'on recevait parfois des personnages de rang royal[4].

En ce temps d'heureux négoce, qui permettait aux marchands de bien vivre[5], l'école d'Elseneur était florissante[6]. Les maîtres devaient être des hommes d'un certain mérite; en 1646, après trois années de séjour, le recteur Niels Jörgensen Seerup avait quitté cette école latine pour aller gouverner l'école célèbre de Sorö[7], cette petite université où enseignaient des professeurs tels que le poète Johan

[1] *Ephemerides*, p. 34 et p. 35. Des Hayes décrit les vêtements noirs des femmes; elles ont de grands manteaux qui leur viennent jusqu'aux talons (*Les Voyages de Monsieur Des Hayes*, p. 44).

[2] *Les Voyages de Monsieur Des Hayes*, p. 35.

[3] Voyez dans le ms. fr. 17190 de la Bibl. nat. (fol. 241 *b*, *Du Royaume de Danemarc*) au fol. 343 *a*.

[4] Jacques d'Écosse avait séjourné à Kronborg au commencement de 1590; en 1635, le roi y donnait audience (*Den... Stad Helsingoers Beskrivelse*, 1757, p. 248 et p. 252).

[5] La ville « est peuplée de marchands qui entretiennent le commerce. Ils font leurs marchez le matin, et boivent le vin du marché le reste de la journée » (*Les Voyages de Des Hayes*, p. 33).

[6] Voyez l'ouvrage de Jens Lauritson Wolf, *Encomion Regni Daniae*, 1654, p. 520.

[7] *Dansk biografisk Lexikon*, XV[e] vol., 1901, p. 85.

Lauremberg[1]. En 1645, étudaient, à l'école d'Elseneur, Christen Pedersen Skjoldborg[2] et Thorkil Thuesen[3], qui eurent quelque célébrité. En 1647, le *rector* était Nicolaus Christierni, qui prit, cette année là, le grade de *Magister philosophiae* à l'université de Copenhague[4], où nous voyons, d'autre part, que de nombreux élèves d'Elseneur sont admis[5].

C'est sans doute dans cette *Latinske Skole* que Dietrich Buxtehude fit ses études. Comme dans toutes les écoles latines du royaume, on y apprenait la musique. Un règlement ancien prescrivait de lire, après le repas, un chapitre de la Bible[6]; ensuite, les exercices de chant commençaient[7]. Johannes Michael Corvinus (Ravn) rapporte, dans son *Heptachordum danicum* (1646), que, à l'école *Notre-Dame*, à Copenhague (*Vor Frue Kirke*), on avait observé une ordonnance analogue: «*Quotidie canendum erit choraliter, et figurative in Schola a duodecima ad primam usque*». Pendant la première demi-heure, on devait apprendre l'office et l'*Alleluia*; pendant la seconde, une composition à plusieurs voix[8].

Cette leçon de chant quotidienne, qui était dans les usages, non-seulement des écoles latines de Danemark, mais des écoles d'Allemagne et de Suède[9], était donnée,

[1] Cf. L. Daae, *Om Humanisten og Satirikeren J. Lauremberg*, Christiania, 1884.

[2] *Dansk biografisk Lexikon*, XVIe vol., 1902.

[3] *Ibid.* XVIIe vol., 1903.

[4] *Kjobenhavns Universitets Matrikel, udgivet af* S. Birket Smith, 1er vol., 1889, p. 203.

[5] En 1651, 17 élèves d'Elseneur sont inscrits à l'université: plusieurs sont admis en 1653, 1654, 16 en 1656 (*Kjob. Univ. Matrikel*, p. 234, p. 242, p. 250, p. 266). En 1665, Jens Colstrup passe de l'école d'Elseneur à l'université de Copenhague (*Dansk biogr. Lex.* IVe vol., 1890, p. 73).

[6] Art. 6 du règlement, on ajoute cette recommandation *og ikke smuske Bogen til* (*Den... Stad Helsingoers Beskrivelse*, p. 236).

[7] Art. 7 du règlement (*Ibid.*, p. 236). Dans l'« état » de l'école, que nous trouvons en ce même ouvrage (1757), sont énumérés un *Cantor* et un *Musicantor*, pour instruire les élèves qui en ont le désir, dans la musique nstrumentale (p. 161).

[8] P. 201.

[9] Voyez, dans les *Slesvigske Provindsial-Efterretninger*, éd. par Fr. Knudsen (mars 1859), l'étude d'E. Manicus (*Efterretninger om Husum Latinskole i det 16, 17 og, 18 Aarhundrede*), p. 143; voyez aussi l'ouvrage de

sans doute, avec le plus grand soin, à Elseneur, puisque en 1640, l'inspecteur de l'école était l'évêque Jesper Brochmand, qui aimait beaucoup la musique, et correspondait assidûment avec Hans Mikkelsen Ravn (Corvinus)[1].

La pratique du chant n'était pas limitée à ces heures d'étude, pour les écoliers danois. Ils formaient le chœur des églises, et accompagnaient de leurs psaumes les cortèges de funérailles[2]; ils se faisaient aussi entendre dans les rues à la Saint-Martin et à Noël, quand ils quémandaient à la porte des maisons[3], et au jour de Saint-Philippe et Saint-Jacques, le 1er mai (*Valborgs-Dag*), quand ils promenaient en ville celui d'entre eux qu'ils avaient élu *Maigreve*[4]. Nul doute que cette fête du printemps n'admît, avec le cantique latin de Morten Börup (†1526) *In vernalis temporis ortu laetabundo*[5], quelque ancienne chanson populaire. Corvinus, dans le livre déjà cité de 1646, assure qu'il reste encore beaucoup de vestiges des poèmes danois qui racontaient les guerres des rois, les combats des géants, les luttes et les hauts faits des héros, les amours et les deuils des personnes illustres, disaient les métamorphoses et les infortunes insignes, et décrivaient les peines des errants; «*cujusmodi est illa de Signe et Hagbur vulgo decantatissima*»[6].

M. Johannes Rautenstrauch (*Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen*, 1907), et le travail très instructif de M. Tobias Norlind, *Latinska Skolsånger i Sverige och Finland*, 1909 (chap. 1er *Skolsången i Sverige*). Les écoles latines formaient d'assez bons chanteurs pour que, en 1618, le roi prît des chanteurs pour sa chapelle à l'école d'Aarhus. (Cf. A. Hammerich, ouvr. cité, p. 54). Dans les écoles du peuple, les enfants apprennent à chanter les psaumes danois; beaucoup de pasteurs et de maîtres d'école sont de bons musiciens (*Biskop Hans Mikkelsens Dagbog*, dans les *Samlinger til Fyens Historie og Topographie*, VIIe vol., 1878, p. 47, p. 54, p. 90, p. 189). On exigeait d'ailleurs que les maîtres fussent capables de bien chanter (*Den Danske Landsbyskoles Historie*, par L. Koch, Copenhague, 1882, p. 3).

[1] *Dansk biografisk Lexikon*, IIIe vol., 1889, p. 73.

[2] *Les Voyages de Monsieur Des Hayes*, p. 67; *Den... Stad Helsingøers Beskrivelse*, p. 237.

[3] Cf. H. M. Ravn, *Heptachordum Danicum*, p. 202.

[4] *Latinskoleliv og Studenterliv*, par Vilhelm Bang, Copenhague, 1892, p. 121 et p. 122.

[5] Voyez l'ouvr. cité de M. Tobias Norlind, p. 134.

[6] Cité dans la préface des *Udvalgte Danske Viser fra Middelalderen; efter A. S. Vedels og P. Syvs trykte Udgaver og efter haandskrevne Samlinger udgivne af Nyerup og Rahbek*, 5e vol. Cop., 1814.

Dès la fin du XVIe siècle, l'historien Anders Vedel avait publié un recueil de ces *Danske Viser* qui, dit-il, chassent de la tête la dangereuse mélancolie, ce vrai *balneum diaboli*. Plusieurs manuscrits des bibliothèques de Copenhague ou de Stockholm sont un témoignage du goût que, même hors du peuple, on gardait pour les anciens chants danois : ainsi, en 1631, le frère de Henrik Ranzov acquiert un petit livre de chansons pour « s'amuser et passer le temps »[1]; en 1660, Christiane, fille de Christian IV et de Christine Munk, possédait un volume où se trouvent *Axel Thordsen, Signe og Habor, Skjön Anna*, et plusieurs autres pièces[2]. Dans le pays d'Elseneur, patrie des légendes, ces chants fabuleux devaient garder un renom vivace[3].

Les mélodies qui étaient associées à ces vieux poèmes étaient si aimées des Danois, qu'elles avaient été adaptées à des cantiques. Dans la préface des cent *Viser* qu'il édite en 1695[4], Peder Syv assure que la musique en est si délicieuse, que beaucoup de psaumes, et des plus admirés, sont chantés sur les mêmes tons[5].

Préparé, par cela même qu'il était le fils d'un organiste, à profiter de tout ce que la vie, dans ce pays, lui offrait de musique, Dietrich Buxtehude avait bien des facilités pour devenir un bon musicien. Mais, quoiqu'il fût instruit, certainement, par son père, il manquait d'un véritable maître. Sans qu'il soit permis de le prouver par quelque document, on a des raisons de croire qu'il trouva ce maître à Copenhague. Johan Buxtehude y connaissait l'excellent organiste Johan Lorentz. C'était le fils de Johan Lorentz, le facteur d'orgues, qui avait construit l'orgue de la *Marie-Kirke*

[1] Même volume, commentaire du no 21.

[2] *Ibid.* no 25. Rappelons que Melchior Schild avait été chargé d'enseigner la musique aux enfants de Christine Munk. Cf. A. Hammerich, ouvr. cité, p. 82.

[3] Henrik Holck, né à Kronborg, mais élevé chez sa grand-mère maternelle, prenait son plus grand plaisir aux chansons de bataille et aux histoires de Holger Danske (Ogier le Danois). Voyez le *Dansk biogr. Lex.*, vol. VII, 1893.

[4] Voyez cette préface, dans le 5e vol. des *Udvalgte Danske Viser*, 1814, p. 1.

[5] Laurids Jensen écrit un cantique sur la mélodie d'un chant populaire (*Dansk biogr. Lex.*, VIIIe vol.).

d'Elseneur. En 1649, il avait été chargé de réparer l'orgue de l'*Olai-Kirke*, dont on se plaignait depuis longtemps. Il se mit à l'œuvre avec son « compagnon », Gregorius Mülich, mais mourut avant d'avoir achevé son travail. Le 18 juin, il y eut une sonnerie solennelle de toutes les cloches de la *Marie-Kirke*, en son honneur, et ce fut probablement ce jour là qu'il fut enterré à l'*Olai-Kirke*. On enregistra, le lendemain, l'inventaire de ses biens et de ses outils, en présence de son fils, *Mester* Johan Lorentz, organiste de la *Nicolai-Kirke* de Copenhague, de *Mester* Hans Buxtehude, organiste de l'église danoise d'Elseneur, et du menuisier Johan Rader[1]. Il n'est pas invraisemblable que, par la suite, Johan Buxtehude ait prié Lorentz de prendre son fils comme élève, à Copenhague.

* * *

Johan Lorentz était renommé. Sur le désir du roi, on l'avait élu, en 1629, organiste de Notre-Dame (*Frue-Kirke*) à Copenhague. En 1631, on l'avait envoyé en Italie, où il étudia pendant deux années[2]. A son retour, il devint organiste de la *Nicolai-Kirke*. L'orgue en était excellent : il eût été incomparable, en Danemark, si le fameux orgue de Frederiksborg n'avait pas existé[3]. Le poste était ainsi fort honorable, et il semble que Lorentz s'illustra dès le début, car c'est à lui, sans doute, que s'applique l'éloge d'Ogier, venant d'entendre « *eximium organisten, qui nobis non aures*

[1] Communiqué par M. S. A. E. Hagen.

[2] Voy. A. Hammerich, ouvr. cité, p. 121, et l'article de V. C. Ravn sur Lorentz (*Dansk biogr. Lex.*, Xe vol,, 1896, p. 374).

[3] Voyez la description de Frederiksborg par Joh. Adam Berg (*Kurtze und eigentliche Beschreibung des fürtrefflichen und weitberühmten königlichen Hauses Friederichsburg, in Seeland gelegen*, Copenhague, 1646); voyez aussi Wolf, *Encomion Regni Daniae*, 1654, p. 491. Dans une *Relation en forme de journal d'un voyage fait en Danemarc*, etc. (1706), on observe que les orgues de Frederiksborg « ont un son très doux et fort agréable, qui remplit très bien le lieu » (journ. de 1701, p. 142). Une description de cet instrument a été publiée par M. C. Philbert dans *Le Monde Musical* du 15 sept. 1891. Il avait été donné au roi de Danemark en 1616 (*Syntagmatis musici Michaelis Praetorii, Tomus secundus, de Organographia*, 1618, p. 189). Un orgue « d'argent et de cristal » fut pris par les Suédois, pendant la guerre de 1658.

modo, sed animum quoque ipsum iucundissimis modulis implevit» (11 octobre 1634). En 1635, il épousa la fille de Jacob Prætorius, organiste de Saint-Jacques de Hambourg, élève de Jan Pieterszn Sweelinck, le maître d'Amsterdam. Lorentz avait peut-être reçu des leçons de Prætorius et gagné son affection par son talent. Il fallait d'ailleurs beaucoup de mérites pour conquérir la bienveillance du musicien hambourgeois. C'était, écrit Mattheson, un homme grave, un peu original, qui avait pris l'air hautain de Sweelinck, et recherchait, en tout, une extrême netteté, à la manière des Hollandais. Son caractère sérieux apparaissait dans son art travaillé, dans ses pièces d'orgue, difficiles à jouer. En somme, un personnage, que les gens de bien estimaient beaucoup, et qui ne hantait qu'eux[1]. L'éloge du gendre qu'il accepta se trouve déjà dans le portrait de Prætorius. Il serait imprudent, au surplus, d'en tirer quelque conjecture, quant au style même de l'organiste danois. Si la phrase d'Ogier s'applique à lui, comme on peut le croire, sa musique n'avait rien de bien sévère, et Prætorius n'y eût point reconnu sa propre austérité; mais, comme Ogier paraît l'indiquer, son jeu devait être fort alerte, et, par conséquent, plaire à Prætorius, épris de virtuosité. Enfin, il est probable que, de Hambourg, on encouragea Lorentz dans une entreprise agréable aux disciples de Sweelinck, l'institution de concerts d'orgue à l'église Saint-Nicolas. Dans son livre, publié en 1654, Wolf nous apprend que la coutume était alors établie de jouer de l'orgue, en cette église, non-seulement le dimanche et les jours de fête, mais le lundi, le mercredi et le vendredi de chaque semaine, de 4 à 5 heures, entre Pâques et la Saint-Michel, et de 3 à 4 heures, entre la Saint-Michel et Pâques. L'organiste faisait entendre « maintes belles pièces et maints psaumes » et, hiver comme été, un grand nombre de gens de qualité allaient l'écouter avec plaisir[2].

Vers 1650, au moment où Dietrich Buxtehude aurait été assez âgé déjà pour profiter de l'enseignement de Lorentz,

[1] *Grundlage einer Ehren-Pforte*, p. 329.

[2] *Encomion Regni Daniae*, p. 382.

ces concerts avaient, sans doute, l'organisation que Wolf nous décrit. La chapelle du roi, d'autre part, comprenait encore d'excellents artistes. Certes, la splendeur où Heinrich Schütz l'avait mise, pendant le règne de Christian IV, était bien amoindrie, mais le Polonais Michael Cracowit, l'ancien organiste, que ses infirmités éloignaient du service actif, vivait encore à Copenhague, et pouvait parler d'un passé fameux[1]. Jörgen-Frederik Hoyoul était aussi un vétéran de la glorieuse époque. Dès 1622, il était entré au service de Christian IV, comme joueur de cornet; sous Frédéric III, il collabora aux ballets qui devinrent alors à la mode[2]; on cite, de lui, des motets à 3, 4 et 5 parties, pour les instruments à vent (*lituis, tubis et buccinis canendas*)[3]. Quant au maître de chapelle, c'était Agostino Fontana, reçu en 1638, pour chanter l'alto, et admis au premier rang le 15 décembre 1647[4].

On a conservé une œuvre de ce musicien, que Schütz paraît avoir protégé[5]: un motet *a voce sola*, dont le style nous révèle surtout l'habileté du chanteur à la voix souple, à la respiration admirablement réglée[6]. Le compositeur a de bien moindres mérites. Quelques phrases montrent, cependant, qu'il appréciait les belles lignes, et savait choisir ses modèles:

[1] Il appartenait à la chapelle depuis la Pentecôte de 1633: il recevait alors 400 *Rigsdaler*. il avait été le maître de musique des enfants du roi. Depuis 1642, il était chargé d'inspecter les orgues du royaume (voyez plus haut, p. 11). Goutteux, il avait Lorentz pour suppléant: en 1653, on le désigne comme ayant définitivement quitté sa charge. Il mourut le 26 octobre 1657. Voyez l'ouvrage déjà cité de M. Hammerich, l'étude de M. S. A. E. Hagen sur cet ouvrage (*Historisk Tidsskrift*, VIe série, 5e vol., p. 438), l'article de V. C. Ravn sur Johan Lorentz (*Dansk biografisk Lexikon* de C. F. Bricka, X^e^ vol., p. 374), le livre de M. Carl Thrane (*Fra Hofviolonernes Tid*, 1908, pp. 14, 16 et 406). G. Döring cite un certain David Crakovita qui vivait au commencement du 17e siècle (*Zur Gesch. der Mus. in Preussen*, 1852, p. 196).
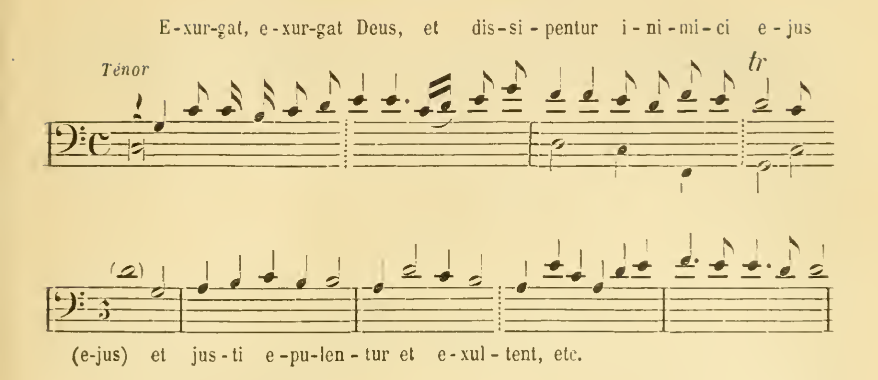
[2] *Dansk biogr. Lexikon*, vol. VIII. Hoyoul mourut le 28 juillet 1652, par accident.

[3] M. Schacht, *Musicus Danicus*, 1687: *Bibliotheca musica*, p. 40; ms. cité par M. S. A. E. Hagen (*Hist. Tidsskrift*, VI, 5, p. 21).
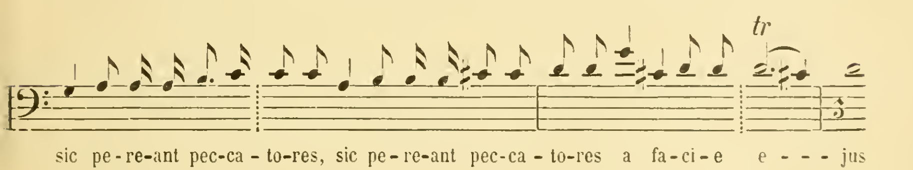
[4] Hammerich, ouvrage cité, p. 127 et p. 136.

[5] S. A. E. Hagen, ouvr. cité p. 20.
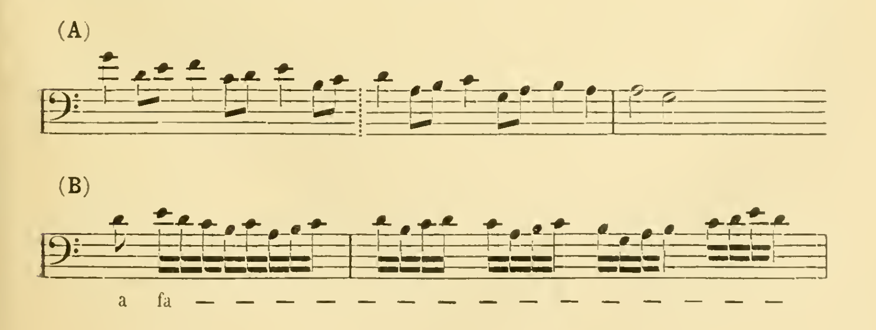
[6] Lunebourg, *Stadtarchiv*, K. N. 206, fol. 63 *a*.
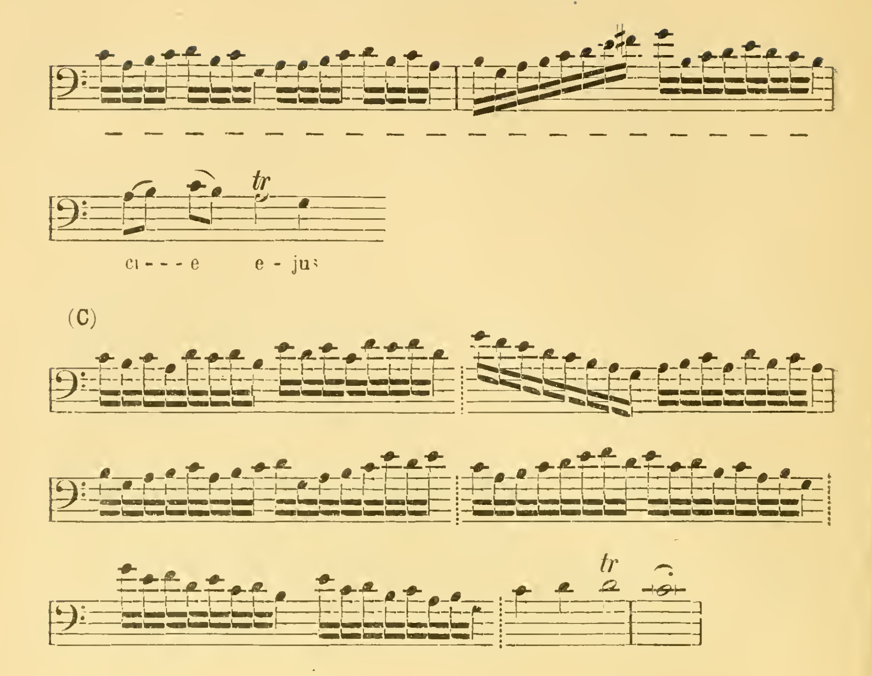


Il connaît bien, d'ailleurs, les recettes expressives, il sait employer, à propos, un rythme véhément (*sic pereant peccatores*), il n'ignore pas l'effet des progressions montantes, ni des octaves qui jaillissent, et il excelle à placer en bon lieu la note élevée qui va colorer toute une cadence :



Mais sa pauvreté d'invention se trahit dans les vocalises : ce ne sont que des exercices d'agilité, où la gamme lui offre un thème inépuisable, à peine varié et, bien souvent, pas même fleuri. D'où ces formules vides :





Mentionné pour la dernière fois dans les comptes de la chapelle au mois d'octobre 1650, Fontana mourut avant la fin de cette année. En 1651, Benedetto Bonaglia, qui avait été accepté parmi les chanteurs en 1638, comme Fontana, abandonna sa charge de basse-contre[1]. Il advint ainsi que, pour quelque temps, la chapelle manquât d'artistes italiens notoires. Elle était provisoirement dirigée, sans doute, par un musicien danois. Jusqu'en 1649, Jacob Örn avait été second maître de chapelle. Au couronnement de Frédéric III, il avait fait chanter le *Te Deum* par les *Davidici*, élèves de l'école de Notre-Dame (*Vor Frue Skole*)[2], qui prenaient part aux offices du château, quand le roi n'y assistait pas, et que ses musiciens n'étaient pas de service[3].

Vers la fin de 1652, le compositeur allemand Caspar

1 Hammerich, ouvr. cité, p. 223.

2 *Ibid.*, p. 138. Örn mourut en 1654 (*Dansk biogr. Lex.*, vol. XIX); sa prébende (vicariat) de Röskilde fut transmise à Joh. Lorentz.

3 Les *Davidici*, ou *Davids Degne*, au nombre de 12, étaient entretenus aux frais du roi (J. L. Wolf, *Encomion Regni Daniae*, 1654, p. 340).

Förster fut appelé à diriger la chapelle royale. Förster était « né pour la musique en 1617, à Danzig », écrit Mattheson[1]. Fils d'un libraire, il avait appris musique, latin, grec, et mainte science, d'autant mieux que les livres ne lui avaient jamais fait défaut. De plus, un de ses parents était bon musicien, et, il y avait alors, à Danzig, des maîtres renommés[2]. Tout jeune encore, il va en Pologne, où il est reçu chanteur du roi, et où il étudie avec Marco Scacchi, venu de Rome[3], qui commande aux musiciens du roi. Il reste là quelques années, et acquiert près de Scacchi une ferme doctrine de compositeur, tandis que grandit la réputation où on le tient à cause de sa voix, admirée déjà quand il avait quitté Danzig, et vraiment rare, puisque, aux notes élevées du ténor, il avait su, par un exercice constant, ajouter de belles notes graves, tout en gardant une charmante sonorité. De Pologne, il passe en Italie, travaille à Rome, et revient en Allemagne par Venise, ayant gagné l'estime des Italiens.

C'est alors que Frédéric III l'appelle à son service. On eût difficilement trouvé un maître capable de gouverner mieux que lui, et avec plus de fidélité aux traditions, la chapelle royale de Danemark, illustrée par la musique italienne et par les musiciens allemands[4]. Il amène d'Italie un alto, Gioseppo[5], et prend sous ses ordres Bandino Bandini[6], qui chante aussi l'alto, et le ténor Giuseppe Amadei[7]. En outre, il forme deux jeunes soprani, dont l'un,

[1] *Grundlage einer Ehren-Pforte*, p. 73.

[2] Voyez la *Viertelj. f. Musikwiss.* VII.

[3] Haberl *Jahrbuch* 1890, p. 77.

[4] Je renvoie à l'ouvr. cité de M. Hammerich. A Nykjöbing, le prince Christian avait à son service trois musiciens qui venaient de la chapelle électorale de Dresde, M. Weckmann, Stolle et Werner (Hammerich, p. 180).

[5] Carl Thrane, *Fra Hofviolonernes Tid.*, Cop. 1908, pp. 20, 22 et 25-26. Ce personnage, Gioseppo Petrucci, est souvent nommé, à la française, et sans nom de famille, Joseph.

[6] En 1651, Bandini, chanteur à la cour de Dresde, fut accusé par l'électeur de Bavière d'avoir attiré les musiciens de sa chapelle dans la chapelle de l'électeur de Saxe. Il est cité encore en 1652 (Eitner *Quel.-Lex.*, I, p. 328).

[7] Un ténor de la chapelle de la cour à Munich, nommé Amadei, désirait quitter le service en 1640 (4 décembre); il resta cependant encore (Eitner, *Quellen-Lexikon*, I, 1900, p. 122).

Frantz de Minde, originaire du Brabant, devait être célèbre quelques années plus tard.

Quant Förster arrive à Copenhague, les ballets sont à la mode dans les cours du Nord. La reine de Danemark raffolait de ces représentations où les premiers du royaume pouvaient paraître sur la scène. En 1649, au mois d'août, on avait dansé un ballet à l'occasion du baptême de la princesse Frédérique-Amélie[1]; le 14 octobre 1650, on avait donné, pour le baptême de la princesse Vilhelmine-Ernestine, *Les Contents et les Mécontents du Siècle*[2]; en 1651, les noces d'Ernst-Günther, duc de Sleswig-Holstein-Sonderburg et d'Augusta de Sleswig-Holstein-Glücksbourg avaient été l'occasion d'un ballet. Le 17 juillet 1653, peu de mois après l'installation du maître de chapelle, on joue le *Ballet des quatre Elémens, sur l'heureuse naissance de Georges*, second fils du roi[3]. Il est peu probable que Förster soit resté entièrement étranger à l'organisation et à l'exécution de ces ballets qui, en Danemark, comme dans les autres pays de l'Europe, préparent l'avènement de l'opéra italien.

Il est moins vraisemblable encore que tous ces spectacles en musique aient été inconnus du jeune Dietrich Buxtehude : même retenu dans la petite ville d'Elseneur, il aurait eu bien des moyens d'en apprendre quelque chose. Et si les nouvelles de la cour danoise lui avaient manqué, il aurait pu, au récit de ce qui se passait à la cour de Stockholm, se former une idée très vive de ce qu'étaient ces pièces, où se mélangent la danse et le chant, la symphonie et l'action. Elseneur était, en effet, sur le chemin de Stockholm à Hambourg, que le courrier de la couronne suédoise avait le privilège de suivre, au travers du Danemark[4]; un résident

[1] *Guude Rosenkrantz, et bidrag til Danmarks historie under Frederik den Tredie*, par Chr. Bruun, Cop. 1885, p. 56. La même année, au mois de septembre, il y eut ballet aux noces de Joh. d'Anhalt, au château de Gottorp, en présence du roi de Danemark (Rob. Schmidt, *Schloss Gottorp*, 1887, p. 43).

[2] Texte allemand d'Ad. Fried. Werner (*Om Dramets Udvikling i Danmark mellem Skolekomedien og Holberg*, art. de J. Paludan, publ. dans le *Hist. Tidsskrift*, Ve série, 2e vol., 1880, p. 52).

[3] Art. de J. Paludan, p. 52.

[4] G. L. Baden, *Faedrelandets Historie*, II, p. 410.

suédois y habitait, ainsi qu'un maître de poste. A ce moment où la magnificence de Christine est admirée partout, nul doute que, dans un pays où ses sujets voyagent et séjournent pour le service de sa cour, on ne parle, et avec détails, de ses fêtes. En 1647, Magnus Durel, résident suédois à Elseneur, avait été chargé d'engager, pour la reine, des musiciens anglais qui avaient servi le roi de Danemark[1], raison de plus pour que l'on eût quelque curiosité, de ce côté là, pour les divertissements de Christine.

* * *

Ces divertissements étaient fréquents et somptueux. En 1649, Descartes avait consenti à écrire des vers pour *La Naissance de la Paix*[2], que l'on dansa le jour anniversaire de la reine, et, assure Baillet, « il s'en acquitta d'une manière assez enjouée pour plaire à une cour qui se picquoit déjà de vouloir imiter la politesse de celle de France[3] ». La même année, on eut *Les Passions victorieuses et vaincues*[4], et *Le Vaincu de Diane*[5]. Au couronnement, on ordonna un carrousel, ce qui n'alla point sans musique. Nous voyons, par le livret de Charles de Beys, que le « second appareil » représente l'Amour, et que, devant son char, trois nymphes « font concert d'instrumens » ; dans le quatrième appareil « qui représente l'applaudissement », Apollon paraît avec les Muses, sur le Parnasse, et il y a un « concert des Muses »[6]. La cour vit encore, en 1650, *Les Boutades ou Proverbes*[7] ; on assista, pendant les fêtes de l'anniversaire

[1] Voyez l'ouvrage de M. Tobias Norlind, *Svensk Musikhistoria* (1901, p. 71).

[2] J. Paludan, *Om Dramets Udvikling i Danmark mellem Skolekomedien og Holberg* (*Historisk Tidsskrift*, V^e^ série, 2e vol., 1880, p. 49).

[3] Ad. Baillet. *La Vie de Monsieur Descartes*, 1691, 2e partie, p. 395.

[4] *Les Passions victorieuses et vaincues, ballet dancé en présence de leurs Majestez à Stockholm le 4 d'avril...* 1649 (bibl. de l'université de Leyde).

[5] Voyez Tobias Norlind, *Die Musikgeschichte Schwedens in den Jahren 1630—1730* (*Sammelbände der I. M. G.*, I, p. 169).

[6] *Les œvvres poetiqves de Beys*, 1651, p. 215, p. 224, p. 228, p. 229.

[7] Tobias Norlind, art. cité

de la reine, au ballet du *Bœuf rotti*, où Clas Tott tenait le rôle d'Alexandre le Grand[1]; enfin, pendant le même mois de décembre, on s'amusa, dans une improvisation générale qui fut peut-être accompagnée de danses, à représenter « une hostellerie hollandoise », où la reine se montra « en servante de Nort Hollande, dont l'habit est fort crotesque », et où figurèrent charlatans, coupeurs de bourse, « filoux et saltenbanques »[2]. Le 1er janvier suivant, fut dansé devant Christine, les princes et les princesses, qui « parurent dans un pompeux appareil », *Le Parnasse triomphant divisé en trois Ouvertures différentes*[3]. Ainsi commença l'année où Messenius, l'historiographe, fut décapité, et où le bourreau trancha le poing à son fils, qui avait à peine dix-sept ans, avant de lui couper la tête, parceque cet enfant était convaincu d'avoir, dans un libelle adressé au prince royal, raillé la reine, prodigue pour les ballets, et toujours prête à gaspiller les deniers de l'Etat, si Beaulieu, son maître de danse[4], lui demandait de l'argent[5]. Pour la fête de Christine, le 25 juillet, on dansa une *Bergerie*[6]. En 1652, on représenta *Les Libéralités des*

[1] Lettre de Johan Ekeblad à son père, le colonel Christopher-Johansson Ekeblad (10 décembre 1650). Cyrus, Numa Pompilius et Jules César paraissaient dans ce ballet. Ekeblad était *Fortitudo*, portant une colonne sur l'épaule (*Utdrag af 22 Bref till öfversten Christopher Johansson Ekeblad, från dess Son Johan Ekeblad, rörande tilldragelser vid Drottning Christinas Hof*. Publ. par J. Carlmark dans les *Handligar rörande Skandinaviens Historia*, 20e vol., Stockholm, 1835, p. 312 et p. 313).

[2] *Memoires de ce qui s'est passé en Suede, et aux provinces voisines... tirez des Depesches de Monsieur Chanut*, 2e vol., 1677, p. 158, et lettre de Chanut, du 24 décembre 1650 (Bibl. nat. ms. fr. 17966, fol. 681 b). Voyez aussi le poème de Saint-Amant, *Stances à la Serenissime Reine de Suede, sur ce qu'elle s'estoit travestie en fille de Northolande, en un jeu où toute sa cour representoit une hostellerie hollandoise* (*Œuvres complètes de Saint-Amant*, tome 2, 1855, p. 37).

[3] Voyez la *Svensk Musikhistoria* de M. Tobias Norlind, p. 70, et l'article déjà signalé du même auteur.

[4] Antoine de Beaulieu est mentionné par M. Norlind (ouvr. cité, p. 71). Cf. *De la Gardiska Archivet*, publ. par Wieselgren, VIII, 1837, p. 209.

[5] *Mémoires de ce qui s'est passé en Suede*, etc., 2e vol., p. 371, p. 378 et p. 396. Les quartiers du corps de Jean Messenius restèrent exposés pendant 3 ans à la porte du nord de Stockholm (Arckenholz, *Mémoires pour servir à l'Histoire de Christine, reine de Suède*, III, 1759, p. 166).

[6] *Bidrag til Dronning Christinas, det svenske Hofs og Corfitz Ulfeldts Historie, i Aarene 1651—1655, af Peder Juuls utrykte Breve til Charisius*,

Dieux[1] et, cette année-là, on inscrivit dans les comptes de la couronne, les huit *Fiolister* français qui devaient accompagner les ballets, pour une somme de 4800 *daler specie*. Huit autres *Instrumentister* figurent dans le même état de paiement, pour 4000 *daler specie* et huit *Vocalister* italiens reçoivent 4800 *daler specie* comme les Français[2].

Une troupe d'Italiens était venue en Suède à la fin de 1652. Le 27 juin, Bourdelot écrivait de « Nicopin » (Nyköping) à Saumaise : « Les musiciens italiens sont arrivés à Marseille au nombre de six, on en attend d'autres avec Alexandre pour Stokolm »[3] : une lettre de Peder Juel, ambassadeur de Danemark nous apprend qu'ils arrivèrent au terme du voyage le 27 novembre[4]. Il semble que cet Alexandre, nommé par Bourdelot, est le valet de chambre italien de la reine[5], qui la servait depuis 1647; on l'avait admis dans l'orchestre, avec son frère Bertold[6], et il était peu estimé des menus officiers de la maison royale, et dénigré[7]. Les musiciens

publ. par C. Molbech (*Historisk Tidsskrift*, V, 1844, p. 311). Ekeblad mentionne « *en liten ballet* » pour ce jour (rec. cité, 1835, p. 316). Dans une lettre de cette année à Joh. Adolph, frère de Charles-Gustave, qui devait succéder à Christine, la reine réclame que le « ballet soit dansé et appris le plus tôt qu'il sera possible » (Arckenholtz, *Historische Merkwürdigkeiten, die Königin Christine von Schweden betreffend*, 1751, p. 210).

[1] T. Norlind, *Die Musikgeschichte Schwedens*, p. 169.

[2] Je dois ces renseignements à M. Tobias Norlind, que je remercie pour ses généreuses communications.

[3] *Lettres de divers princes, seigneurs et hommes doctes, écrites à Monsieur de Saumaise* (Bibl. nat. ms. fr. 3930, fol. 202 *b*).

[4] *Utdrag ur registret öfver Danska residenten i Stockholm Peder Juels bref till sin regering*, dans les *Handligar, rörande Sverges Historia, ur Utrikes Arkiver samlade och utgifna af And. Fryxell*, I, Stockholm, 1836, p. 94. Dans une lettre datée du 17 novembre 1652, J. Ekeblad écrivait à son père que l'on se préparait au ballet du jour anniversaire de la reine, et il ajoutait qu'une vingtaine d'Italiens (*en tjugu stycken Italiennare*) étaient en route, venant de Danemark, et attendus pour le lendemain : parmi eux se trouvent quelques comédiens, mais la plus grande partie est formée de musiciens et de chanteurs (reeueil cité, p. 322).

[5] *Brieve relation de la vie de Christine, reyne de Suede, jusques à la demission de sa couronne et son arrivement à Bruxelles*, 1655, p. 16. Voyez aussi la relation de voyage en Suède, de Ph. Boudon de la Salle, publ. dans le tome 112 du *Correspondant*, p. 467.

[6] Tob. Norlind, *Svensk Musikhistorie*, p. 85.

[7] *Brieve relation*, p. 16.

italiens qu'il avait engagés, formaient une véritable troupe, et leur chef était un homme de valeur, Vincenzo Albrici. Christine se passionna tout de suite pour leurs concerts: elle avait déjà montré combien elle était curieuse de chant italien, s'il est vrai qu'elle négocia pour que le roi de Pologne lui prêtât, quinze jours seulement, son sopraniste Baldassare Ferri, qui fut conduit à Stockholm, dit-on, « *sovra una nave appositamente spedita* »[1]. Elle n'a bientôt plus d'intérêt que pour la musique de ses Italiens : dès le 11 janvier 1653, Naudé assure que maintenant ils « ont leur tour », et contribuent plus que les gens de lettres « au divertissement de Sa Majesté » ; le peintre Bourdon en pâtit aussi, il était « des bons auparavant l'arrivée desdits musiciens », à présent, la reine, qui le faisait travailler tous les jours, le laisse de côté[2].

Pendant que la faveur qu'elle leur accorde, est encore très vive, la reine sait pourtant prouver aux musiciens italiens que son goût n'est pas exclusif. Elle n'oublie pas qu'elle a, depuis des années[3], invité la fille de l'organiste

1 *Notizie biografiche di Baldassare Ferri, Musico celebratissimo, compilate da Giancarlo Conestabile. Perugia*, 1846, p. 11. Dans son *Historia musica* (1695), Giov. Andr. Angel. Bontempi parle avec de grands éloges de Ferri, et signale ce voyage de Suède (p. 110). Alessandro Ademollo reproduit la notice de Bontempi (*I teatri di Roma nel secolo decimo-settimo*, Rome, 1888, appendice n° 3). Il considère d'ailleurs Ferri comme le plus grand chanteur italien qui ait jamais existé (p. 69). Observons que Peder Juel note le 14 août 1652, le départ des musiciens polonais (Fryxell, ouvr. cité, p. 93).

2 *Lettres... à M. de Saumaise* (Bibl. nat. ms. fr. 3930, fol. 340 *a*). Le 8 déc. 1652, il y eut ballet pour l'anniversaire de la reine (lettre de Peder Juel *Hist. Tidsskr.*, V, 1844, p. 342). J. Ekeblad écrit, le 26 janv. 1653 « *De Italienske musicanterne hafva nu spelt åtskilliga comedier både på Slottet och hos Enkedrottningen* » (*De la Gardiska Archivet*, publ. par Wieselgren, VIII, 1837, p. 199). Le vendredi-saint de 1653, il y eut comédie italienne à Jakobsdal (Fryxell, *Handl.*, p. 96). Le jour de noël 1652, on avait dansé un ballet où esprits et lutins (*Gasten, Necken och Tomtegubben*) furent parfaitement représentés (Wieselgren, p. 197). Citons, de la même époque, le ballet mythologique où la reine fut *Diana*, Ebba Sparre *Venus*, le duc Adolphe *Bacchus*, le page de la reine Apelgren *Cupido*, etc. (*ibid.*). Quelques autres représentations sont encore signalées par Ekeblad et P. Juel dans les différents recueils de Fryxell, Wieselgren et Molbech, où nous avons puisé.

3 Il est déjà question d'un voyage en Suède dans la lettre que Constantin Huygens écrit à Mlle de la Barre, le 21 juillet 1648 (*Correspondance et œuvre musicales de Const. Huygens*, publ. par W. J. A. Jonckbloet et J. P. N. Land, Leyde, 1882, p. 17).

de Louis XIV, la chanteuse Anne de La Barre, à

« Porter dans la Suède »,
« Ce beau talent qu'elle possède »[1].

Décidé à la fin de l'été de 1652, le voyage de la musicienne se fait par la Hollande. Constantin Huygens admire la « belle fille de Paris », reconnaît qu'elle est une « aggreable chanteuse », et déclare que le « jeusne garçon de frere », dont elle est accompagnée, se distingue par sa science en musique[2]; et il trouve l'occasion bonne pour composer des vers, « un esquadron de versifications », assure Chanut, chargé par lui de faire passer « jusques à la reine de Suède » ces poésies. « La principale des pièces est françoise à la louange de Md^lle^ de la Barre »[3] et on dut trouver aussi dans le paquet, sans doute, une des épigrammes sur le portrait de Christine, qui sont publiées dans les *Momenta desultoria*[4]. Le 20 juin, Chanut annonce de Lübeck à Christine, que Mlle de La Barre partira dans deux jours et qu'il a transmis à « Monsieur Sperling, capitaine de vaisseau suédois », qui attend à Wismar, l'ordre de conduire « la dite Damoiselle à Stokolm »[5]. Quelques semaines plus tard, Peder Juel, résident de Danemark à la Cour de Suède, écrit à Charisius, résident danois à la Haye, que « Mademoiselle La Barre est là, mais sans doute restera peu, et n'a point *l'estime* (en français) qu'elle eût gagnée, si elle était venue un an plus tôt »[6]. Evidemment, les Italiens sont, à ce

[1] *La Muze historique*, de J. Loret, éd. J. Ravenl et de la Pelouze, I, 1857, p. 292, lettre du 29 septembre 1652.

[2] Lettre du 12 février 1653 (*Correspondance*, etc., p. 20).

[3] *Lettres... à Monsieur de Saumaise* (Bibl. nat. fr. 3930, fol. 26 *a*); lettre du 21 février 1653, envoyée de Lübeck.

[4] *Constantini Hugenii Momenta desultoria*, La Haye, 1655, p. 390 et p. 391. — Au commencement de 1653, Christine dansa dans un ballet à Jakobsdal (Wieselgren, *De la Gardiska Archivet*, VIII, p. 200, lettre d'Ekeblad, écrite le 21 mars).

[5] *Memoires de ce qui s'est passé en Suede...*, 3e vol., 1677, p. 196.

[6] *Bidrag til Dronning Christinas, det svenske Hofs og Corfitz Ulfeldts Historie, i Aarene 1651-55, af Peder Juuls utrykte Breve til Charisius, meddeelte ved* C. Molbech dans le *Historik Tidsskrift, udgivet af den danske historiske Forening*, V^e^ vol., Cop. 1844, p. 353, lettre du 16 juillet (*Mademoiselle La Barre er her, men bliver neppelig gammel*, etc.) Cf. Fryxell, recueil cité, p. 97.

moment, maîtres de l'opinion, et la chanteuse française ne peut rivaliser avec eux. La cour, d'ailleurs, commence à se lasser de l'influence des Français[1], et les douceurs de leur chant apprêté n'ont plus rien que l'on ne connaisse. Quand il visite les pays scandinaves, en 1634 et en 1635, le comte d'Avaux est, sans doute, le premier à y propager la connaissance de l'art français, par la voix de son musicien Varenne[2]. Mais, en 1653, les Suédois n'ignorent plus les finesses de cette musique, dont la coquette langueur est presque l'unique charme. Munie, *fransk vocalist*, et Jean de Beaumont, avaient, depuis quelques années[3], habitué les hôtes de Christine à la grâce monotone des « tons mourants » et des cadences pâmées. Lors de sa mission en Suède, l'ambassadeur anglais Whitelocke, dont l'intérêt pour la musique se manifeste bien souvent[4], n'a plus rien à dire de « la voix divine » de Mlle de La Barre : cependant, un mot, dans une lettre au

[1] Voyez Arckenholtz, *Historische Merkwürdigkeiten, die Königin Christina von Schweden betreffend*, 1751, p. 259 et p. 68 de l'appendice. Au sujet des Français en Suède, voyez l'ouvr. de M. Gunnar Castrèn, *Norden in den franska litteraturen*, Helsingfors, 1910.

[2] *Caroli Ogerii Ephemerides*, 1656, p. 35 et p. 226. Cf. la *Riemann-Festschrift*, 1909, p. 328.

[3] Ils avaient de fort beaux gages. En 1650, Munie (Mounier ou Meunier ?) reçut 1000 *daler specie*; il est encore cité en 1651. Jean de Beaumont eut 1000 *daler specie* en 1650 ; 750 en 1651, autant en 1652 ; de plus, en 1652, 300 *daler* de gratification. Ces états de paiements m'ont été communiqués par M. Tobias Norlind, à qui j'exprime toute ma reconnaissance. — Observons que Loret cite un certain Meusnier, chanteur (lettre du 21 août 1655), et un musicien nommé Beaumont (lettre du 16 février 1658). Voyez le 2e vol. de la *Muze historique*, éd. par Ch. L. Livet, 1877, p. 87 et p. 445.

[4] *A Journal of the swedish Ambassy in the Years MDCLIII and MDCLIV*, 1772. A Scara, il observe que les écoliers, avec leurs maîtres, chantent les *anthems* dans les tribunes, *to the organ and sackbutts*, et il note que beaucoup d'écoliers sont choristes « *and did in the school make the same vocall musick as in the church, lowder than ordinary, butt not sweeter or more skilfull* » (I, p. 190). Le 23 décembre 1653, il assiste à un long souper pendant lequel la musique de la reine chante et joue *excellently* (I, p. 243) : le 25, il aime à entendre la musique dans les églises, et à la chapelle royale (I, p. 249) ; il a d'ailleurs amené des musiciens, dirigés par Nath. Ingelo, son chapelain (I, p. 290) qui présenta des compositions de Benjamin Rogers à la reine de Suède ; parmi les *Gentlemen and Servants of the second rank* qui l'accompagnent, se trouvent John Smith, qui est *very skilful in all kinds of musick*, et Thomas Maylard, bon musicien (II, p. 464). Son premier trompette, Edw. Simpson, est l'un des meilleurs d'Angleterre (II, p. 465).

secrétaire Thurloe, se rapporte aux musiciens français, lorsqu'il est question de ce concert d'«*excellent musique and voyces*», donné le 10 février 1653 (1654) dans la chambre à coucher de la reine, «*both from the French and Italian eunuchs*»[1]. La chanteuse avait peut-être déjà quitté le pays. Dans son journal, Whitelocke ne distingue même pas entre les artistes qui parurent ce jour-là, et cite seulement «*the queen's musick*»[2]. Il emploie la même expression collective, dans la relation du bal qui eut lieu au mois de janvier précédent, mais il décrit la composition de l'orchestre: «*seven or eight violins, with base violes, flutes, and citterns, perfecte masters*»[3]. Lorsqu'il est plus explicite, c'est pour faire l'éloge des musiciens italiens, qu'il reçoit dans sa maison (janvier et mars 1654)[4], et qui lui donnent un concert avec les musiciens allemands (avril 1654)[5].

Par cette dénomination de «musiciens allemands», Whitelocke prétend désigner, semble-t-il, les musiciens de la chapelle proprement dite, que dirigeait Anders Düben, fils de l'organiste de Saint-Thomas de Leipzig, Andreas

[1] *A Collection of the State papers of John Thurloe, esq.*; vol. II, London, 1742, p. 83, et *A Journal of the swedish Ambassy*, I p. 431. — C'est le temps où l'on applaudissait, à Paris, Berthod «et sa voix de demoiselle» Loret, *La Muze historique* II[e] vol. de la réédition, p. 24.

[2] *A Journal*, etc., I p. 431. *Her majesty would often come to Whitelocke and discourse with him of her musicke, wherof he was able to make some judgement, which the queen found, and liked well; butt Whitelocke would not interrupt her delight with one word of serious matters, unles her majesty first propounded them unto him.*

[3] *A Journal*, I p. 304.

[4] *Ibid.* I, p. 308 et II, p. 3.

[5] *Ibid.* II, p. 78. M[r] Tobias Norlind a eu l'obligeance de m'envoyer la liste des musiciens italiens de Christine, d'après l'État de la cour pour 1653 (Archives du château royal de Stockholm). «*Italienske Musicanter efter det accord som Alex. Cicconij hafwer gjordt med them vthi Italien på hennes Kgl. M[t].s vägnar. Lõhn från sista Nov. 1652 — 1 Martij 1653; Vinc. Albrici Capellm. medh sin broder Bartolomeo och Domenico Milani, 450 (daler specie). Domenico Albrici, 100; Pietro Paulo Ricciardi, tenorist, 120; Vincenzo Cenni, bassist, 120; Francesco Cantarelli, 120; Anthonio Pier Marini, 120; Thomaso Gabrini, tenorist, 120; Gostanzo Piccardi, fiolist, 125; Angelo Michele Bartoletti, teorbist, 125; Pietro Francesco Regio, bassist, 125; Francesco Pierozzi, 150; Nicholo Milani, 75; Girolamo Zenti, clavecinmestare, 75; Hilario Svarez, quartalsvis, 50; Josefo, 55; Andrea, clavecinmestarens dreng, 30 (Summa) 1960 daler specie*».

Düben, qui mourut en 1625; Anders Düben était un organiste formé à la bonne école. Pendant six ans au moins, il avait joui d'un *stipendium* accordé par le conseil de la ville de Leipzig, afin qu'il étudiât près de Sweelinck, et apprît en perfection « *das Componiren und Fugiren aus dem Fundament* ». Cette pension lui fut concédée jusqu'à l'été de 1620[1]. Au mois de février 1625, il succéda, comme organiste de l'église allemande (Sainte-Gertrude) de Stockholm, à David Ebel[2]. Ogier, qui l'entendit en 1635, l'appelle *insignem organisten*, et prit plaisir à l'entendre prolonger, pour lui, l'office du soir jusqu'à la nuit, et présenter les différents jeux de l'orgue[3]. En 1640, il reçut la place de maître de la chapelle royale, après la mort de Ludvig Bille, Danois d'origine[4].

Bien que Düben fût estimé à la cour[5], et qu'il eût de bons artistes sous ses ordres[6], il paraît que la faveur de la reine s'adressait surtout aux Italiens. Dans le peuple, on

[1] Rudolf Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs*, 1er vol., 1909, p. 193.

[2] *Dissertatio historica de Ecclesia Tevtonica et templo S: tae Gertrvdis Stockholmiensi*, par J. Ant. Aug. Lüdeke, Upsal, 1791, p. 22.

[3] *Ephemerides*, p. 215 et p. 247.

[4] Il appartenait à la famille noble des Bilde (Tobias Norlind, *Svensk Musikhistoria*, p. 76). Depuis 1632, Düben était à la chapelle royale, avec 300 *daler specie* de traitement. Quand on déposa Gustave Adolphe à la *Riddarholms Kyrka*, il fit exécuter un chœur à 8 parties, *Pugna triumphalis* (22 juin 1633), impr. l'année suivante, et reproduit, un peu modernisé, dans *Förr och Nu* (1878, p. 231).

[5] Il avait épousé Anna Maria Gabrielsdotter, fille d'honneur de la reine Marie Éléonore (Voyez l'art. de M. le Prof. Carl Stiehl dans les *Monatshefte für Musikgeschichte*, 1889, p. 2).

[6] L'état de paiement des musiciens que dirigeait Düben en 1653 nous donne les noms qui suivent (salaire d'une demi-année) : *Kapellen*. And. Düben. 450 *d.*; H. Tauscher, Gust. Düben, Fr. Scherle, P. Verdier, (Fr.) Bigot, Petter Düben, Garset, Gilro, (Franc.) La Croix *sen.*, Vegri, (Adr.) La Croix *jun.*, qui reçoivent chacun 300 *daler*; Ad. Schulz (150), J. Olufsson (190), N. Friese (185), M. Andersson (150), Ambr. Scherle (175), Jac. Dähne (150), Chr. Heimhäuser (150), deux discantistes (145), un souffleur (22,16), K. Oubrÿ (300), Wolff Wolffrath (225), Thomas Baltzar (125). Sous la dénomination de *fransöske fiolister* paraissent encore P. Verdier, Pierre Guilleron, Garset, Nicolas Bigot (40 *d.* chacun). Communiqué par Mr Tob. Norlind (Arch. du château royal). La musique des Français avait de la vogue, sans doute parce qu'on la retenait sans peine. Erik Leyonhufvud fit une chanson, sur l'air de la sarabande *La Couronne* (lettre de J. Ekeblad à son frère Clas, 17 sept. 1653, *De la Gardiska Arch.*, VIII, p. 210).

jugeait que les musiciens suédois étaient sacrifiés ; c'étaient les plaintes de chacun que les pasteurs exprimaient, quand, « en pleine chaire », ils reprochaient à la reine d'appeler, afin de « contenter la passion qu'elle avoit pour la musique.... des gens d'Italie, qui est esloignée du moins de 800 lieües de la Suede », et quand ils déploraient que Christine ôtât ainsi, et avec une dépense excessive, « le pain de la main à ceux du païs », au lieu de prendre de leurs enfants, et de les faire instruire « en la Musique »[1]. De tels discours encourageaient les petites gens dans leur aversion pour les Italiens: ceux-ci se plaignirent à la reine, qui dut les faire accompagner dans les rues, parce que l'on « crioit apres eux », les insultait et leur jetait des pierres[2]. Plus encore que cette animosité, la pénurie du trésor menaçait alors, et les Italiens, et tout ce qui dépendait de Christine. Tandis que les musiciens français restaient dans l'embarras, « les chastrez d'Italiens » avaient « demandé leur congé, si tost que l'argent leur a manqué » et ils avaient su, du reste, se trouver « enrhumez et tous pleins de flegmes, lors que leur bourse estoit vuide »[3]. Ces violons français se joignirent apparemment aux instrumentistes allemands et suédois pour accompagner la dernière pièce que Christine représenta, en tant que souveraine, dans son royaume. En ce ballet, où les violons jouèrent à merveille[4], la reine se joua elle-même, portant sur la scène son propre désenchantement. Elle voulait montrer « la vanité et folie de toutes professions et choses de ce monde » ; par les danses, la mimique et les déguisements, on y réussit, et le tableau fut vif, agréable et décent, assure Whitelocke. Dans deux entrées, la fille de Gustave-Adolphe parut, et dansa en perfection : elle imitait, dans la première, *a moorish*

[1] *Memoires de ce qui s'est passé en Suède*, etc., III, p. 203.

[2] *Ibid.*, p. 204.

[3] *Brieve Relation*, p. 19. Les premiers musiciens français avaient été choisis par Magnus de la Gardie, quand il vint en ambassade à Paris (p. 18 du même livre).

[4] « *The musicke was excellent, especially the violins, which were many, and rare musitians, and fittest for that purpose* ». (*A Journal*, etc., II, p. 52, 8 avril 1654).

lady, dans la seconde, *a citizen's wife*[1]. On nomma ce ballet le *Ballet des Fadaises*[2].

* * *

Ces fêtes ne passèrent point inaperçues dans le pays de Buxtehude. On ne manquait pas de témoins pour les décrire. Encore qu'il n'eût, prétend son ennemi Bourdelot, « nul air de la conversation »[3], Marcus Meibomius, l'éditeur des traités sur la musique des anciens[4], installé à Copenhague depuis 1653, ne devait pas garder pour lui tout ce qu'il savait des ballets dansés en Suède : peut-être même cherchait-il, en les critiquant, à se défendre encore contre Bourdelot, qui avait imaginé de le faire danser « à l'antique », pour se moquer de lui[5]. Le passage de Christine à travers le Danemark pouvait aussi ranimer le souvenir de ses déguisements dans les ballets, car le 7 juillet 1654, elle était arrivée à Elseneur, bottée, en habit de cavalier, la carabine sur l'épaule[6]. En outre, depuis la fin de 1654, Mlle de

[1] « *The musicke was excellent, especially the violins, which were many, and rare musitians, and fittest for that purpose* » (*A Journal*, etc., II, p. 52 et 53, 8 avril 1654).

[2] Cf. Chanut (*Memoires*, etc., III, p. 329, p. 335 et p. 352; Loret, *La Muze historique*, I, p. 494 (9 may 1654), et Peder Juel, ap. Fryxell, *Handlingar*, etc., I, p. 101. « *8 apr. 1654. Om en ballet des Fadesses, der drottningen agerade la coquette* ». Il y eut encore d'autres ballets; le 23 déc. 1654, Peder Juel écrit à Charisius : « *Landgrave Fritz lod i disse Dage dandse et Balet hos Feltmarskalk Wrangel, som var kaldt* les inclinations de la Reyne Chritina; *dog blev Titelen ikke trykt* » (*Hist. Tidsskr.* V, Cop. 1844, p. 394). Juel mentionne un autre ballet le 27 janv. 1655 (p. 397); dans ses lettres à son gouvernement, il en signale un, le 4 nov. 1654 (Fryxell, *Handlingar*, I, 1836, p. 105). Loménie de Brienne parle d'une mascarade qui eut lieu le 3 des cal. de janv. 1655, et où l'on voulut lui faire prendre le personnage d'un franciscain : il n'y consentit point, et s'habilla en paysan (*Lvdovici Henrici Lomenii Briennae comitis Itinerarium*, 1662, p. 37).

[3] Lettre à Saumaise, 30 août 1651 (Bibl nat., fr. 3930, fol. 184*a*).

[4] *Antiqvae Mvsicae Avctores septem Graece et latine Marcus Meibomius restituit ac Notis explicavit* (Amsterdam, 1652).

[5] Il avait persuadé à Meibom de chanter, et à Naudé de danser, dit Arckenholtz (ouvr. cité, p. 247). Voyez aussi J. Lemoine et A. Lichtenberger, *Trois familiers du Grand Condé*, 1909, p. 32.

[6] Lettre du résident hollandais de Vries aux états généraux (John Thurloe, *A collection of State papers*, II, 1742, p. 404). Cf. la *Brieve Relation*, etc., p. 10.

La Barre était à la cour de Danemark[1]. Elle y séjourna pendant plusieurs mois : le 16 août 1655, elle parut dans le ballet « des Oracles », dansé en l'honneur du prince royal Christian. Elle jouait le rôle de la Sibylle, que viennent consulter des gens de diverses nations et de divers métiers[2]. A l'exemple de Christine, la reine Sophie-Amélie ne dédaigna point de se montrer sur la scène, où elle représenta cinq personnages différents[3]. Le comte de Rebollebo, ambassadeur d'Espagne en Danemark, a fait le récit de ces jeux magnifiques, où Mlle de La Barre figura en costume de nymphe, et chanta une églogue, en italien, avec un musicien qui avait le rôle de satyre[4].

Pour les mêmes fêtes de l'hommage rendu au prince héritier, Johan Lauremberg avait écrit *Die Geschichte Arions*, pièce de théâtre désignée sous le titre de *Musicalisch Schawspiel*[5].

Ces réjouissances survenaient après un temps de tristesse ; en 1654, à Copenhague, « 8551 personnes de tout âge » étaient mortes de la peste[6]. A Elseneur, on avait aussi souffert de l'épidémie, pendant l'automne de 1654[7].

On ne sait si la famille de Buxtehude en fut atteinte : une des filles de Hans Buxtehude, Catherine, y échappa certai-

[1] *La Muze historique* de Loret, éd. Ravenel et de la Pelouze, I, p. 576 (lettre du 12 decembre 1654). Dans la lettre du 19 décembre 1654, Loret écrit que le frère de Mlle de la Barre est malade en Danemark.

[2] Un chanteur français, le ténor Jean Prudhomme, était déjà aux gages du roi de Danemark depuis 1652. Il servit jusqu'en 1656 (Carl Thrane, *Fra Hofviolonernes Tid*, Copenhague, 1908, pp. 17—18 et p. 406).

[3] J. Paludan, *Om Dramets Udvikling i Danmark mellem Skolekomedien og Holberg* (*Historisk Tidsskrift, femte Raekke*, 2e vol., 1880, p. 53); cf. Th. Overskou, *Den danske Skueplads*, I, 1854, p. 102.

[4] *Ocios del Conde Don Bernardino De Rebolledo*, I (1778), p. 430 et pages suivantes. — De Copenhague, Mlle de La Barre prit le chemin de Cassel (*Gesch. von Hessen*, par Chr. von Rommel, I, 1re partie, Cassel, 1852, p. 73. Elle rentre à Paris à la fin de 1655. Loret, *la Muze hist.*, 11 déc. 1655).

[5] Sur cette pièce, voyez Paludan (ouvr. cité) et Ludwig Daae (*Om Humanisten og Satirikeren Johan Lauremberg*, Christiania, 1884, p. 62).

[6] *Kjobenhavns Universitets Matrikel*, éd. par S. Birket Smith, I, p. 254.

[7] *Samlinger til Danmarks Historie under Kong Frederik den Tredies Regering af udenlandske Arkiver*, publ. par P. W. Becker, Cop. 1847. 1er vol. p. 55.

nement[1]; Peiter, son frère, en fut sans doute préservé aussi[2]; quant à l'autre fille de l'organiste, Anna, on ne sait si elle vivait encore en 1654, ou si elle vécut au delà de cette année[3]. Avec Dietrich, ces trois enfants de Hans Buxtehude sont les seuls que l'on connaisse[4].

Quelles étaient les études musicales de Dietrich Buxtehude à ce moment où les deuils et les fêtes du royaume devaient occuper et stimuler l'esprit d'une jeune artiste? Rien de précis ne nous l'apprend: mais il nous faut bien reconnaître qu'il habitait une région privilégiée. Sa province était comme un foyer, vers lequel tendaient, de tous les points de ces pays baltiques, des rayons vivifiants. Depuis longtemps, les musiciens de Danzig entretenaient commerce avec les musiciens danois; à la fin du XVIe siècle, Nicolaus Zangius était chargé de recruter, pour le roi de Danemark, des chanteurs et des instrumentistes[5]; quand Förster, né à Danzig, vint à la cour de Copenhague, le vieil usage reprit vigueur; vers 1656, Ewald Hintze (Hinsch), élève de Froberger, fut appelé de Danzig, pour servir Frédéric III[6].

[1] Elle est citée comme marraine, dans le livre des baptêmes de l'église Sainte-Marie d'Elseneur, le 23 janv. 1670 (*Karen Hansdochter, des Orgelisten dochter*) communiqué par M. S. A. E. Hagen.

[2] Peiter était né le 12 janvier 1645 (V. Hastrup-Schultz, *Helsingörs Embeds og Bestillingsmaend*, Kjöb, 1904—6, p. 98). En 1678, à Lübeck, Dietrich Buxtehude est témoin de Peter Buxtehude, barbier, admis à la bourgeoisie (communiqué par M. C. Stiehl). Ogier était émerveillé de voir le linge fin que les barbiers d'Elseneur employaient (*Ephemerides*, p. 33). Il y avait peut-être déjà quelque barbier dans cette famille, le père de Helle Jespersdatter ou quelque autre.
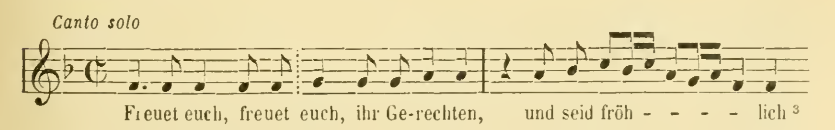
[3] Le livre des baptêmes de Saint-Olaus d'Elseneur la nomme deux fois en 1651 : elle est marraine le jour de la Circoncision (fol. 163*b*) et le jeudi saint (fol. 171). Catherine est citée la même année (2e dim. de l'Avent, fol. 206*b*).

[4] Dans la succession de Claus Petersen, maître de calcul (*Rechen-Meister*), «*Hans* (Buxtehude) *Organist*» figure pour une créance de 10 *daler*, parmi les créanciers «sûrs». Petersen donnait des leçons: dans son inventaire, on déclare quatre longs bancs de chêne, avec les petits bancs pour enfants, y appartenant. Il semble que H. Buxtehude devait à Petersen le salaire de ses leçons. Peiter Buxtehude avait plus de 15 ans quand l'inventaire de Petersen fut dressé (20 déc. 1660). H. Buxtehude avait peut-être un enfant plus jeune dont nous ne savons pas le nom.

[5] A Hammerich, ouvr. cité, p. 21.
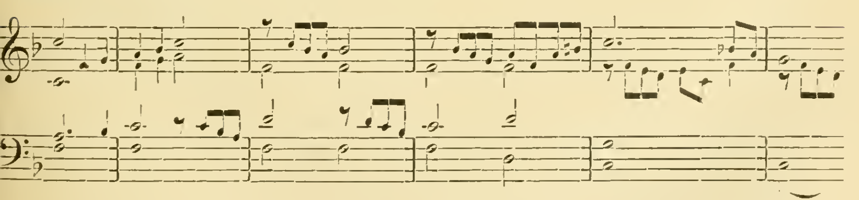
[6] Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 73, cf. la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* (VIIe vol., 1891, p. 426 et p. 427).

On admettra volontiers que d'autres maîtres de la même ville aient été connus par leurs œuvres en Danemark. Observons que Matthias Weckmann a copié les *Motetti seu Concerti* publiés à Danzig en 1646 par Christoph Werner, « directeur de la musique » à l'église Sainte-Catherine de cette ville, dans le même volume où est transcrit le motet d'Agostino Fontana, maître de chapelle du roi de Danemark, que nous avons cité (p. 20), et rappelons que le brillant motet *Es erhub sich ein Streit*, composition inédite de Werner, est dans ce même livre, livre dont les dernières pages furent écrites quelques mois à peine après que Weckmann avait quitté le service du prince Christian de Danemark[1]. L'organiste de l'église Sainte-Marie de Danzig était alors un bon élève de Sweelinck, Paul Siefert, apprécié des musiciens scandinaves, puisque sa *Paduana* se voit au commencement d'un livre de tablature que Gustaf Düben possédait en 1641[2]. Peu après 1650, Crato Bütner, originaire de la Thuringe (il était né à Sonnenberg en 1616), donnait, dans la même ville de Danzig, où il était organiste de l'église du Sauveur, de nombreuses compositions, dont la mélodie est généralement fort simple et parfois un peu sèche. Voici quelques uns de ses thèmes :
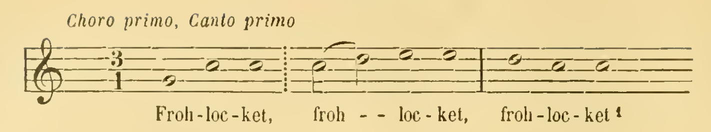


[1] M. Seiffert, *Matthias Weckmann und das Collegium musicum in Hamburg*, *Sammelbände der I. M. G.*, II[e] année, p. 85.
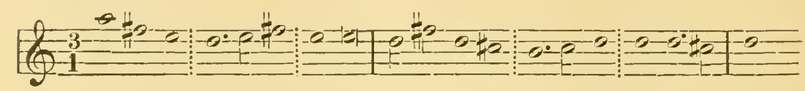
[2] Upsal, *Bibl. de l'Université*, *J. Mus*, 108, fol. 1*b*, *Paduana à Paul Sibern*. Voici le début de cette pièce :
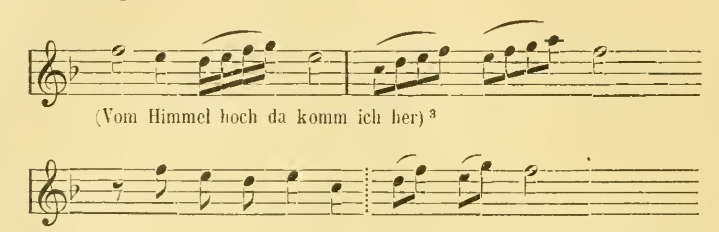


Sur P. Siefert, voyez l'art. de M. Seiffert dans la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1891, p. 396.

[3] Upsal, *Univ. Bibl. Vokalmusik i. Handskrift*, 5, 9.
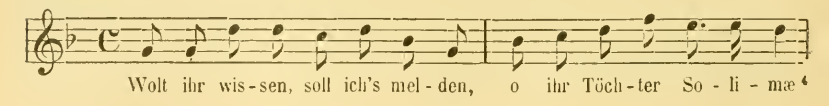




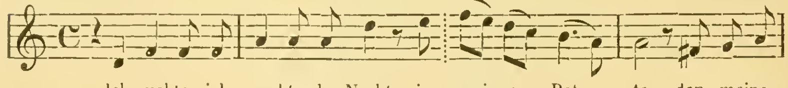
Il varie parfois le choral avec une timidité qui n'est point sans grâce,

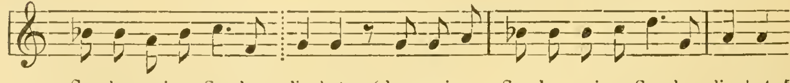


il a des tournures de chant qui nous rappellent de beaux modèles,



il peut parler avec justesse, et non sans véhémence, le langage expressif de son temps,





[1] Upsal, *Univ. Bibl. Vokalmusik i. Handskrift*, 5, 10 (à 8 voix et 6 instruments).

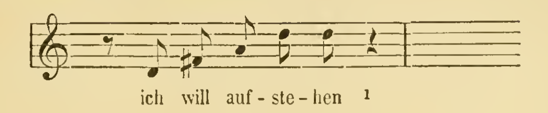
[2] *Ibid.* 5, 18 (*Wo ist dein Stachel nun, o Tod?* à 10, 5 *V.*, 5 *str.* et B. C.)

[3] *Ibid.*, 5, 19 (*Englischer Lobgesang*, 8 v., 6 instr.). Cf. d'autres compositions sur le choral, 5, 8 et 5, 12.

[4] *Ibid.*, 5, 20, *Aria Sunamithica a voce sola con doi Violini.*

[5] *Ibid.*, 5, 11 (impr. à Danzig en 1652, sous ce titre, *Concerto oder liebreiches Ersuchen*, pour sopr. et 2 viol., par Crato Bütner, *Musico et Organoedo ad S. Salvatorem*)

et il sait placer, en bon lieu, après des phrases troubles et tourmentées, un motif résolu.



Et la musique d'église n'était pas la seule qui fleurît à Danzig. En 1635, Ogier admira beaucoup la fille du «*praeconsul Ciremberg*», Constantia Czirenberg, qui chantait «à la manière d'Italie, seule connue en Allemagne et en Pologne»[2]; en 1646, Jean Le Laboureur y entendit, pendant un festin donné aux dépens de la ville, les excellents musiciens du roi de Pologne (12 février), et y vit, le 15 février, la grande comédie en musique où les amours de Cupidon et de Psyché furent si bien représentés, grâce au talent de Virgilio Puccitelli, poète et musicien, aux machines merveilleuses, et aux mille écus payés par la ville[3].

A Stralsund, au milieu du XVII[e] siècle, vivaient aussi de fort bons musiciens. Depuis 1646, Johann Martin Rubert, de Nuremberg, y était organiste de l'église Saint-Nicolas, et y imposait ses œuvres, sévères, dures d'harmonie, qui retenaient l'attention et contraignaient au recueillement, plutôt qu'elles ne plaisaient[4]. L'organiste de la *Marien-Kirche*, Johann Vierdanck, établi à Stralsund avant Rubert, avait aussi, dans son art, de la gravité, mais ne manquait point d'émotion, ni d'un certain tour oratoire qui lui était particulier, écrit Mattheson[5]. Le ton sérieux et l'impérieuse

[1] Même composition.
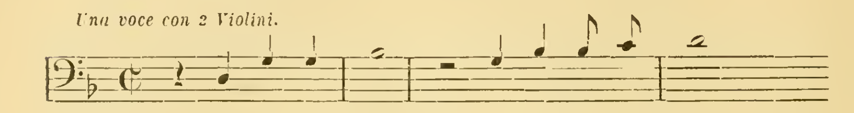
[2] *Ephemerides*, p. 438, p. 441, p. 498.

[3] *Relation dv Voyage de la Royne de Pologne, et dv retovr de madame La Mareschale de Gvebriant*, etc., par Jean le Laboureur, p. 157 (1647). Voyez aussi J. Bolte, *Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert*, 1895, p. 72. Sur l'opéra à la cour de Pologne, je renvoie au résumé du travail de S. Windakiewicz, *L'Opéra italien à la cour de Ladislas IV, 1633—1648*, p. 187 du *Bulletin international de l'Ac. des sciences de Cracovie*, 1893. Le livret du *Dramma musicale* cité par Le Laboureur se trouve à la bibl. nat. (*Le nozze d'Amore e di Psiche*, Yd. 653), ainsi que *Circe delvsa*, du même auteur, que l'on représenta à Vilna (Yd. 656).

[4] Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 300 et p. 319.

[5] *Ibid.*, p. 382.

éloquence du motif par lequel commence le ténor solo, dans le premier de ses concerts spirituels (2e partie), publiés en 1643, témoignent en faveur de ce jugement :



Il interprète, ainsi, le début de cette phrase : *Kompt her, kompt her, alle die ihr Gott fürchtet*[1].

Dans un autre motet, il accompagne, d'un accord parfait répété, ainsi que dans un psaume en faux bourdon, ces mots qui annoncent l'union, *daß Brüder einträchtig bey einander wohnen*[2].

Peu d'années auparavant, Caspar Movius, *subrector* de l'école de Stralsund, avait publié des concerts spirituels (1639)[3]. Mattheson assure, sans le prouver, que Vincenzo Albrici passa quelque temps à Stralsund; Johann Friedrich Alberti, né en 1642 à Tönningen (Holstein), qui fit ses études au gymnase de cette ville, l'aurait connu alors[4]. Les musiciens de Copenhague avaient certainement des rapports avec les musiciens de Stralsund : Daniel Schröder, fils de Laurentz Schröder, organiste de l'église du Saint-Esprit, à Copenhague[5], devint organiste à l'église Sainte-Marie, à Stralsund ; tandis que son contemporain Rubert se signalait par son art austère, il écrivait des mélodies aimables et de clairs accords, n'ayant, semblait-il, souci ou pouvoir que de plaire[6].

A Flensburg, où le peuple parlait un langage bâtard,

[1] *Ander Theil geistlicher Concerten*, Rostock, 1643 (Lübeck, Stadtbibliothek, A. 222).

[2] *Ibid*, n° 8.

[3] *Hymnodia sacra, d. i. Newe geistliche Concerten*, à 2 voix et B. C. publ. à Rostock. En 1640, parut le *Triumphus musicus spiritualis* (Rostock).

[4] *Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 5. Cf. l'art de J. Sittard dans les *Sammelbände der I. M. G.*, III, p. 487.

[5] Voyez plus haut, p. 7.

[6] *Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 319.

formé d'allemand et de danois[1], Christian IV avait écouté avec plaisir, en 1644, le jeune Werner Fabricius qui, instruit par le cantor Paul Moth, chantait agréablement et, dès l'âge de 11 ans, était un organiste sûr[2]. Johann Rudolph Radebeck, de Mühlhausen en Thuringe, était alors organiste de l'église Sainte-Marie, où il fut remplacé, en 1647, par Vincent Lübeck, organiste du château à Güstrow[3]. En 1655, Tobias Eniccelius était *cantor* à Flensburg[4].

Depuis 1616, Mathias Ebio était *cantor* à Husum[5].

A Rostock, dont l'université était fréquentée par de nombreux étudiants danois, Johann Neucrantz, mort en 1654, avait été *cantor* de l'école, avant d'en être le *rector*: *poeta praestans, et musicus vatesque exercitatissimus*, dit de lui Moller, d'après Johann Rist[6]. L'organiste de l'église Sainte-Marie était alors Nicolaus Hasse[7], qui publia, de 1656 à 1658, trois recueils d'*Allemandes, Courantes* et *Sarabandes* pour les instruments à cordes[8]. Les musiciens de la ville et « les musiciens des tours » de Sainte-Marie et de

1 Le peuple parle danois, et on prêche en allemand; d'ailleurs, l'allemand de Flensburg est presque du danois, écrit Caspar Danckwerth (*Newe Landesbeschreibung der zwey Herzogthümer Schleswich vnd Holstein*, 1652, p. 105). C'est la limite du fertile pays des Angles; là, comme dit J. H. Voss, le laboureur danois comprend l'allemand, et l'allemand le danois (*Homers Ilias* 4e édition, 1814).

2 *Johannis Molleri Flensburgensis Cimbria literata*, I, 1744, p. 168.

3 E. Prætorius, *Mittheilungen aus norddeutschen Archiven über Kantoren, Organisten*, etc. (*Sammelbände der I. M. G.*, 1906, p, 239).

4 *Cimbria literata*, II, p. 186 et Mattheson, *op. cit.*, p. 59. Rappelons que Schattenberg, organiste à Copenhague (v. p. 10) et Thomas Lundius (v. p. 9) étaient de Flensburg (*Cimbr. lit.*, I., p. 588 et p. 368).

5 *Cimbria literata*, I, p. 145, et J. M. Krafft (*Ein zweyfaches Zwey-Hundert-Jähriges Jubel-Gedächtniss*, 1723, p. 360).

6 *Cimbria literata*, II, p. 581. Mattheson cite un claveciniste de même nom qui vivait à Stralsund vers 1663 (*Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 144).

7 Il mourut en 1670 (E. Prætorius, art. cité, p. 222).

8 *Nicolaus Hassen opus 3 partium prodidit in quo agit de Modulationibus instrumentis aptandis, scil: Panduanis, Sarabandis, etc., 5 voc. cujus titulus est: Deliciae Musicae, Rostochii*, 1656, écrit Matthias Henrik Schacht dans sa *Bibliotheca musica* de 1687 (Ms. de la bibl. roy. de Copenhague, *Ny Kongl. Saml. Fol. No 109 K*), p. 88. Cf. C. F. Becker, *Die Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, 2e éd., 1855, col. 281 et col. 282, et Walther, *Mus. Lex.*

Saint-Nicolas se réunissaient pour jouer dans les églises et au *Rathhaus*[1].

Deux organistes, qui servaient dans les résidences princières, doivent être encore cités : à Güstrow, Albert Schop, fils du violoniste de Hambourg[2]; à Husum, où s'était retirée la veuve du landgrave de Darmstadt, N. Kappeler, condisciple de Froberger[3].

* * *

Honorée en toutes ces villes, et servie dignement, la musique était, à Hambourg, glorieuse. La guerre n'avait point menacé les beaux remparts de gazon plantés d'ormeaux[4] qui entouraient cette grande place de commerce; comme elle était neutre, elle n'avait point vu d'ennemis, mais tous les partis s'était rencontrés dans ses « auberges magnifiques », où Aubery du Maurier, en 1637, vit « un concours extraordinaire d'officiers, tant Impériaux que Suédois, et des princes leurs alliés »[5]. Préservés et enrichis, les bourgeois étaient généreux pour les musiciens : en 1640, le poète Georg Neumark, qui jouait de la viole de gambe, espérait bien tirer parti de son talent à Hambourg, tant les amateurs de musique y étaient nombreux[6]. Vers le même

[1] Voyez l'intéressant art. de K. Koppmann, *Die Rostocker Stadtmusikanten*, dans les *Beiträge zur Geschichte der Stadt Rostock*, II, 2 et II, 3 (1897 et 1898). En 1650, on donna un ballet après une comédie (K. Koppmann, *Zur Gesch. der dramatischen Darstellungen in Rostock im 16. und 17. Jahrh.*, *Beiträge*, etc., 1890).

[2] Mattheson, l. cit., p. 396.

[3] *Ibid.*, p. 87. Il faudrait citer encore beaucoup de bons musiciens fixés dans le nord de l'Allemagne. Je renvoie à l'art. cité de M. E. Prætorius, au livre de G. Döring, *Zur Geschichte der Musik in Preussen*, Elbing 1852, à la substantielle étude de Mlle A. Arnheim, *Aus dem Bremer Musikleben im 17. Jahrhundert.* (*Sammelbände der I. M. G.*, XII, 3, p. 369). J'aurai d'ailleurs à mentionner par la suite bien des artistes de cette région, et les ouvrages qui traitent de leur personne et de leurs œuvres.

[4] *Mémoires de Hambourg, de Lubeck et de Holstein, de Danemark, de Suède et de Pologne par feu Messire* Aubery du Maurier, 1735, p. 34.

[5] *Ibid.*, p. 21.

[6] *Georg Neumark in Hamburg*, par K. Koppmann (*Mittheilungen des Vereins für Hamburgische Geschichte*, II, 1880, p. 95).

temps, avant d'être nommé organiste à Stralsund (1646), Johann Martin Rubert pouvait étudier à Hambourg, en y vivant, sans doute, de sa musique[1]. Alors, Werner Fabricius, encore écolier, était instruit et nourri aux frais de la ville, ayant été admis dans le chœur de musique entretenu par le conseil[2].

Aussi les jeunes musiciens affluaient-ils à Hambourg, presque assurés d'y trouver à vivre, et certains d'y avoir de bons maîtres. Les élèves du *Johanneum* recevaient les leçons de Thomas Selle. Selle était *cantor* de cette école depuis 1637; en 1641, les conseillers l'avaient nommé, à l'unanimité, *cantor* et *director chori symphoniaci* de la ville[3]; en 1643, il avait fait chanter, à Sainte-Gertrude, une *Passio... secundum Matthœum*, accompagnée d'instruments[4]; en 1646, il publia, à Rostock, le premier livre de ses « Concerts sacrés », dédiés aux « consuls, syndics, sénateurs et secrétaires, et pasteurs de la ville de Hambourg »[5]. Cette collection comprend neuf motets, dont le texte est latin, et une messe à 5 voix écrite sur le thème du cantique allemand *Sey mir gnädig*. Quatre des motets, où les voix n'ont d'autre accompagnement que la basse continue, portent cette indication, *in Concerto* : dans les cinq autres, le chant est associé à trois violes (n° IV), deux violons et viole de gambe (n° IX), deux violons et basson (n° VI, n° VII, n° VIII). Selle montre qu'il connaît bien les ressources nouvelles, mais il en use encore avec un peu d'embarras. Dans son motet *Beatus qui miseretur*, pour soprano, *barytonus* et basse continue, il emploie volontiers les formes

[1] Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 296, et E. Prætorius, art. cité, p. 242. En 1642, Christoph Knipping, de Brême, était envoyé à Hambourg par ses parents, afin qu'il reçût une « instruction complète des fameux musiciens qui habitent en cette ville » (A. Arnheim, art. cité, p. 402).
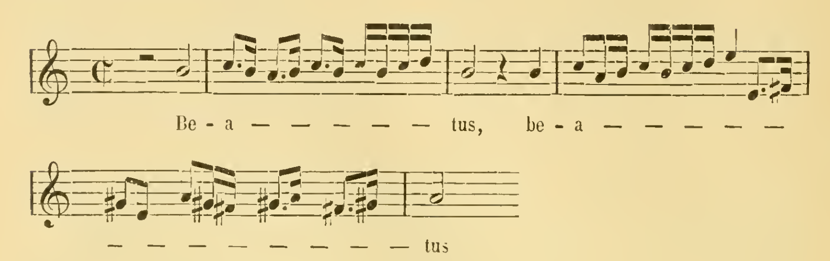
[2] Moller, *Cimbria literata*, I, p. 168.

[3] Voyez la dédicace de son œuvre de 1646 (*Concertuum Latino-sacrorum... Liber primus*). Cf. A. Arnheim, *Th. Selle als Schulkantor*, dans la *Festschrift* publ. pour le 90e anniversaire de M. R. von Liliencron, Leipzig, 1910, p. 35.
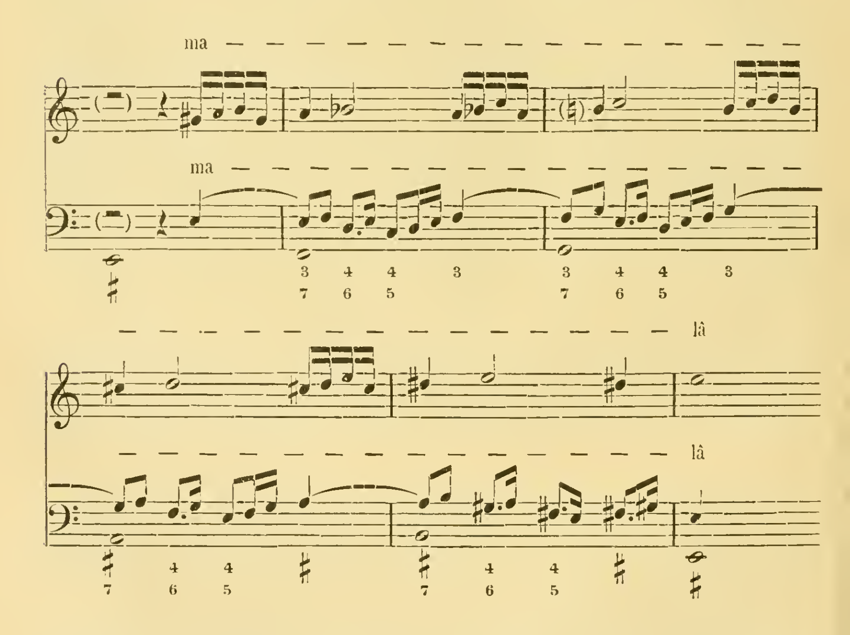
[4] Sittard, *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg*, 1890, p. 27.

[5] *Concertuum Latino-sacrorum II, IV & V Vocibus ad Bassum Continuum concinendorum, Liber primus*, Rostock, 1646.

rythmiques et mélodiques familières, vers 1640, aux compositeurs de « concerts spirituels » ; la première phrase en est cadencée comme certains passages d'Ant. Colander[1] ou de Heinrich Schütz[2],



et le mot *malâ* (*in die malâ*) est interprété au moyen d'accords dissonants ou mal assurés, et de tons chromatiques[3].
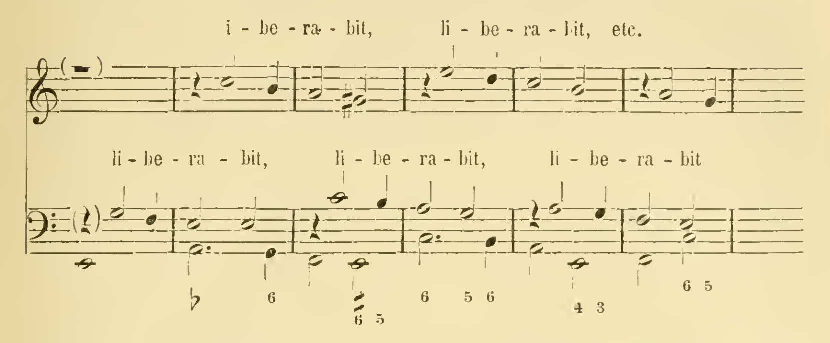


[1] Voyez la vocalise jointe au mot *fahren*, dans *Wenn mein Stündlein* (éd. par Seyffert, n° 23 des *Varii variorum tàm in Italiâ qvàm Germaniâ excellentissimorum Musicorum Concertus*, Dresde, 1643).

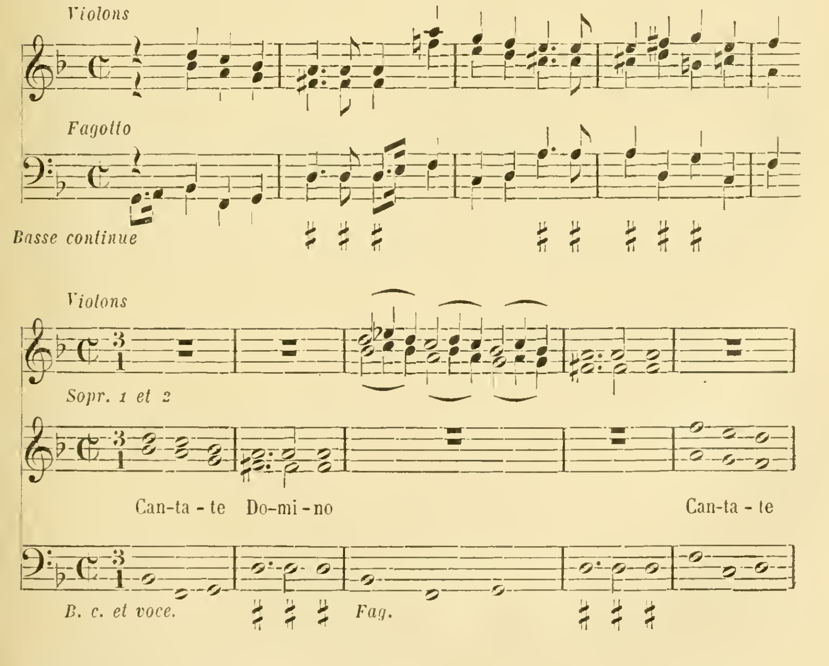
[2] *Sämmtliche Werke*, éd. Spitta, vol. VI, 2e p. n° 30. voc. sur *aquarum*.

[3] Schütz emploie volontiers des motifs de rythme semblable (p. ex. dans le *Dialogo per la Pascua*, n° 5 du XIVe vol. de l'éd. Spitta).

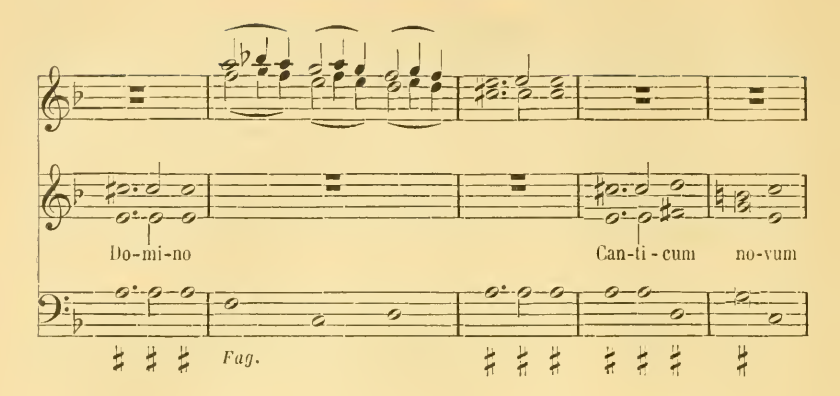
Tout après ces mesures, le souvenir d'un motet écrit par Roland de Lassus[1], apparaît très distinctement :



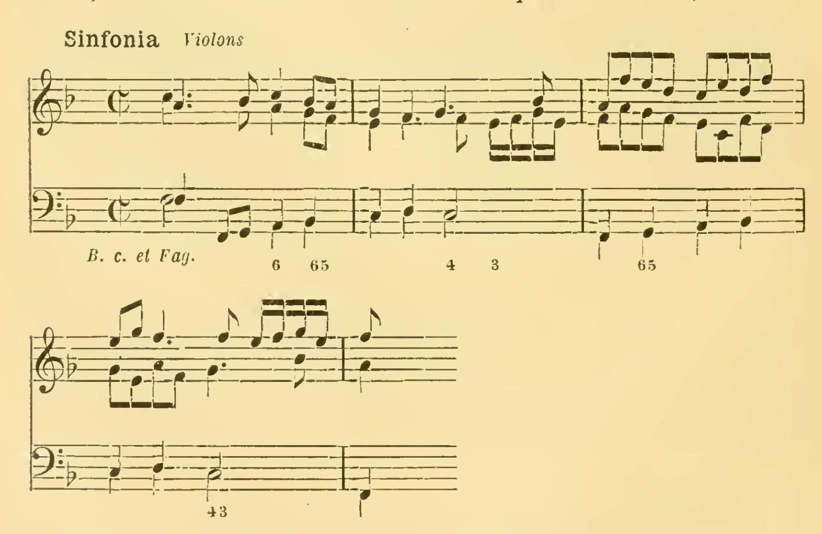
Le complément de trois violes donne la couleur sombre qui convient au solo de basse qui est emprunté au psaume 101 (*Domine exaudi orationem meam*) ; la *Sinfonia* du *Cantate Domino* annonce le motif qui sera employé dans le motet, par les voix, et que les instruments répèteront en l'ornant :



[1] *Domine, convertere*, sur *Salvum me fac*.



Selle use fréquemment de ce moyen très simple de développement par répétition et par progression, soit avec les voix seules[1], soit en faisant alterner le chant et les instruments. Dans les ensembles, les violons, indépendants des voix, enflent l'harmonie[2]. Parfois, enfin, on trouve, dans cette œuvre, des mélodies alertes, dont la grâce décidée nous rappelle certaines pièces de clavecin du commencement du siècle; tel est le début du motet *Ecce quam bonum* (n° VIII):



[1] Même motet (VIII), dans l'épisode à 3 voix *Sicut ros Hermon*, sur *qui descendit*; plus loin (*quoniam illic*), les violons répètent, en des tons différents, le motif qui accompagne le mot *benedictionem*.
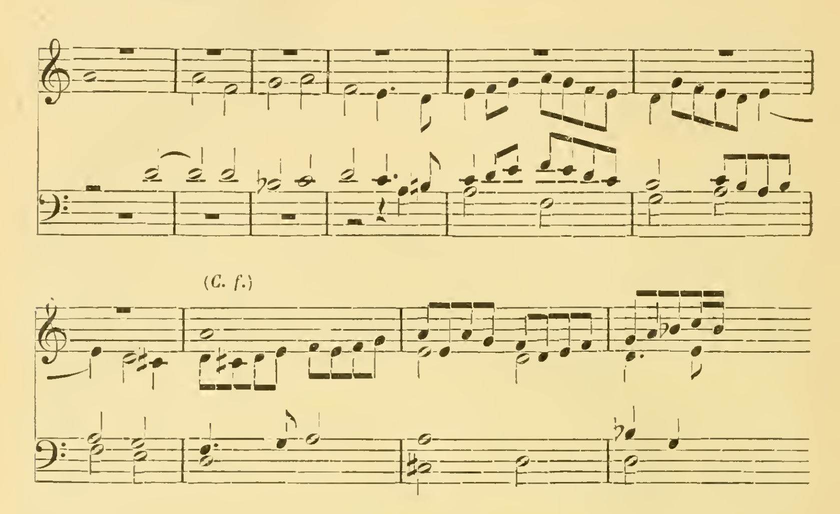
[2] *Ecce quam bonum* (VIII), et dernière partie de *Ecce nunc* (IX), à la fin (*qui fecit coelum et terram*).

Mais ces quelques mesures nous apprennent aussi que Selle n'écrit pas toujours avec une pureté parfaite. Parfois, en outre, sa musique est sèche, dure de rythme et de dessin[1]. Sa renommée fut cependant considérable : quelques-uns le nommaient, avec Schütz et J. H. Schein, dans la triade fameuse des « grandes S »[2]. Cet excès d'éloge lui venait, sans doute, de ce qu'il était à la fois pédagogue excellent et remarquable chef de chœurs et d'orchestre : pour ses élèves, il restait indéfiniment le maître qu'ils avaient admiré, quand ils apprenaient le rudiment; pour ses musiciens, il était toujours le directeur que l'intérêt même de leur compagnie leur prescrivait de louer. Cela suffirait à expliquer sa gloire.
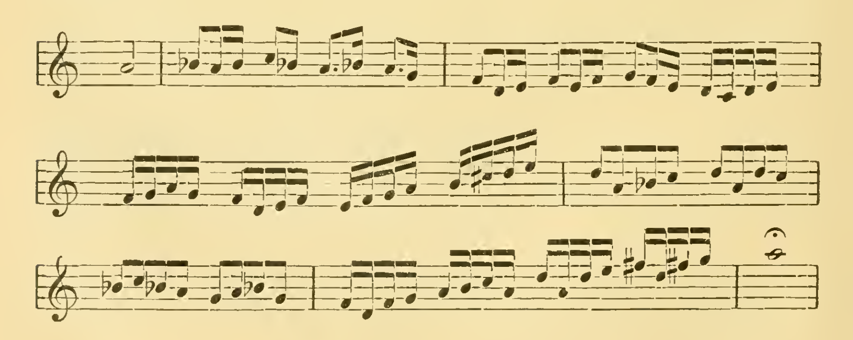
Quant aux organistes, Hambourg en avait d'éminents. Les deux principaux avaient étudié avec Jan Pieterszn Sweelinck d'Amsterdam. L'un, Jacob Prætorius, organiste à Saint-Pierre, a déjà été mentionné, au sujet de Johann Lorentz de Copenhague[3]. L'autre, Heinrich Scheidemann, organiste de Sainte-Catherine, plus avenant que Prætorius, composait, dans un style plus aimable, des pièces moins difficiles[4]. Quelques-unes de ses œuvres ont été conservées. M. le professeur Seiffert les analyse dans ses travaux sur Sweelinck et ses disciples allemands[5], et dans son édition de la *Geschichte der Klaviermusik* de Weitzmann[6]. Je renvoie à ces publications : mais je dois rappeler, avec M. Seiffert, que les transcriptions « colorées » d'œuvres anciennes sont assez nombreuses dans ce qui nous reste de Scheidemann; que ces transcriptions sont destinées à l'orgue; que, dans une *Canzon*, le thème de la deuxième partie (₵ 3) provient du thème de la première (₵), mais que la troisième partie est écrite sur un thème indépendant; enfin, que la technique du doigté, chez Scheidemann, se rapporte à la technique

[1] Voyez, par exemple, le début d'*Ecce nunc benedicite Domino*.
[2] Rob. Eitner, *Allg. deutsche Biogr.*, vol. 33, p. 684.
[3] P. 19.
[4] Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*. p. 329,
[5] J. P. *Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler* (*Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1891).
[6] 1899, p. 117.

de Sweelinck. Il est regrettable que sa musique soit encore presque tout entière manuscrite. Dans un choral édité par M. Karl Straube, on distingue cette simplicité aimable et chantante que Mattheson reconnaît au style de Scheidemann[1]. Voici le début de son *Vater unser*, où il annonce, dans l'accompagnement, le thème précis du cantique, dont il offre, au *canto fermo*, une version ornée[2].



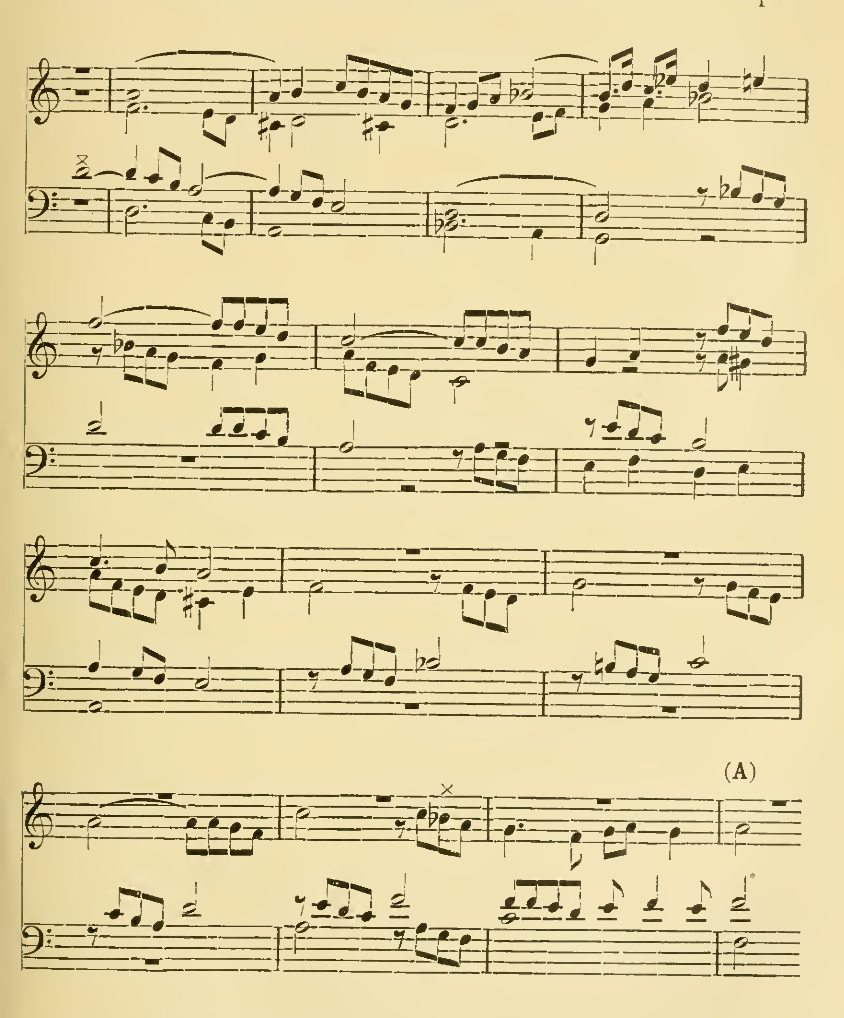
Vers la fin, la mélodie, extrêmement fleurie, laisse paraître assez clairement encore les dernières notes du cantique.



[1] *Choralvorspiele alter Meister* (Peters, 1907), p. 116.

[2] Lüneburg, *Stadtarchiv*, K. N. 208, fol. 21*b* (*Vater unser im Himmelreich H. S. M. 2 Clauier petal*).

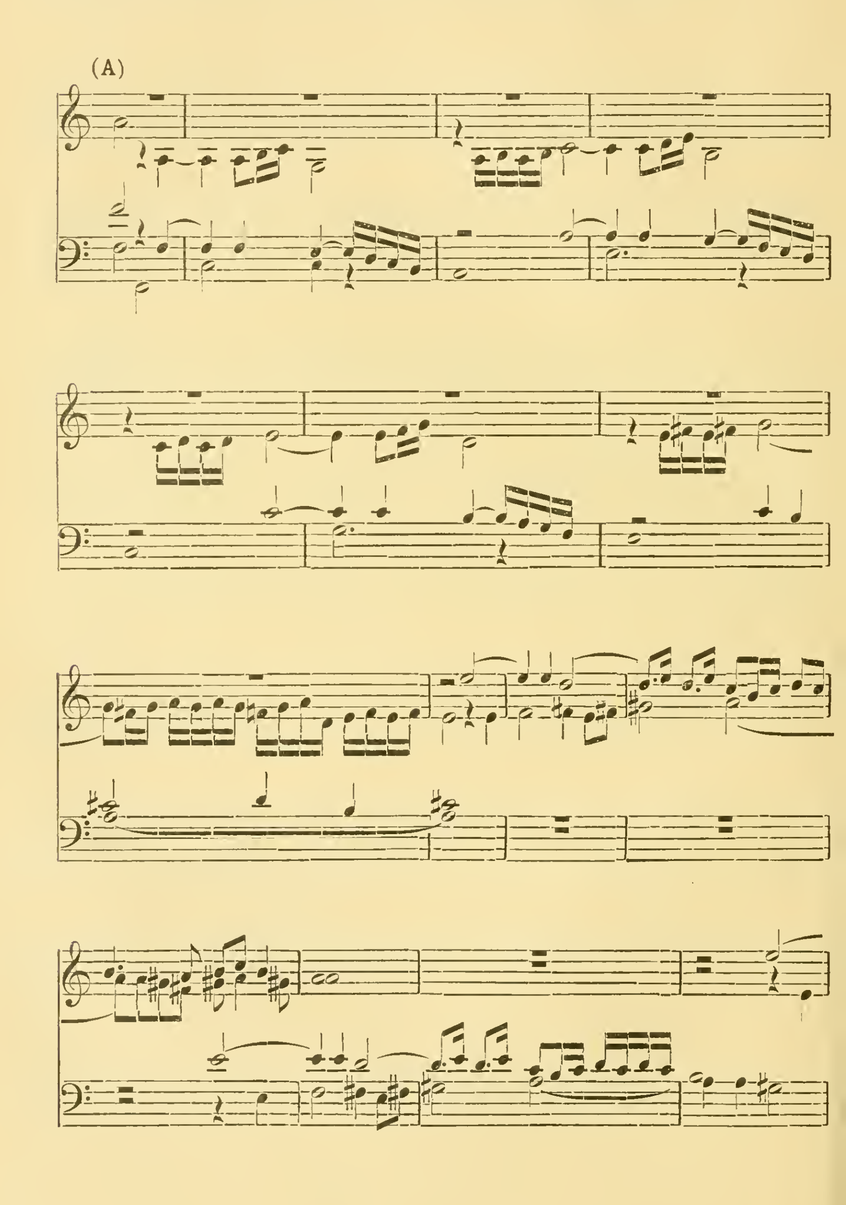
Le livre de tablature, déjà cité, de Gustave Düben (1641), renferme un *Præambulum à H. S. M.* que l'on peut vraisemblablement attribuer à Heinrich Scheidemann[1]. D'allure calme, cette pièce semble destinée à l'orgue. Au début, le compositeur emploie fréquemment une formule d'imitation ( ) assez commune dans les œuvres de ce temps[2].
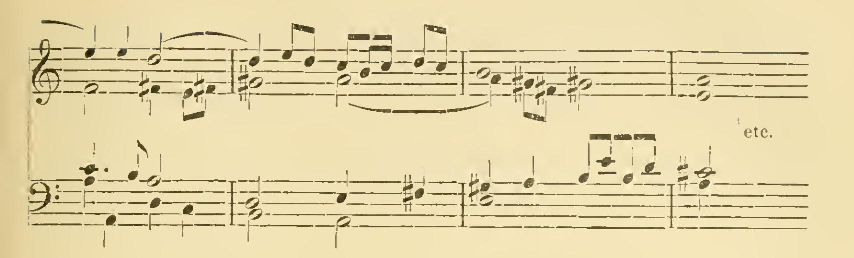


[1] Upsal, *Univ. Bibl.*, *J. Mus.* 108, fol. 37 *b*.

[2] Voyez la *Paduana* de Paul Siefert, transcrite dans le même recueil (fol. 1 *b*), et citée plus haut (p. 37).

Des deux épisodes qui suivent, le premier a quelque affinité avec la musique vocale de la même époque : il est évident, d'ailleurs, que ces phrases alternées doivent être jouées sur des claviers différents et que, à la reprise des quatre voix, il faut revenir au clavier principal.
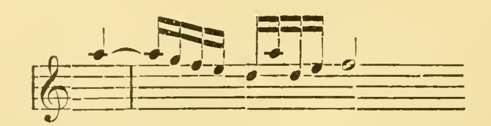




Quelques mesures de transition, formées d'enchaînements d'accords, précèdent une variation de la gamme chromatique, montante et descendante.

etc.

Après ce développement chromatique, où l'influence de Sweelinck est très apparente, quelques accords disposés en série harmonique préparent la conclusion, fort animée ; Scheidemann y traite ce motif



et il termine par un trait d'un dessin hardi.
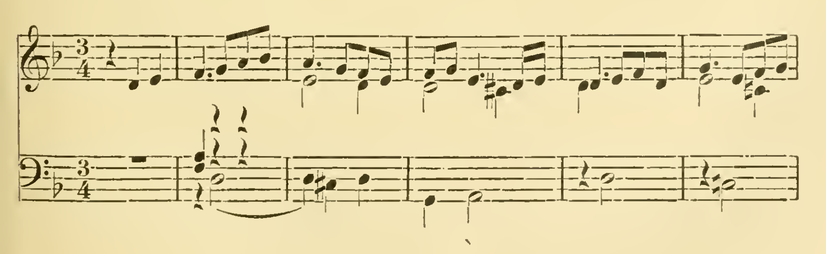
Le même livre de tablature contient une *Galliarda* de Scheidemann, dont l'accompagnement est bien tissé[1].

[1] Fol. 3 *b*.
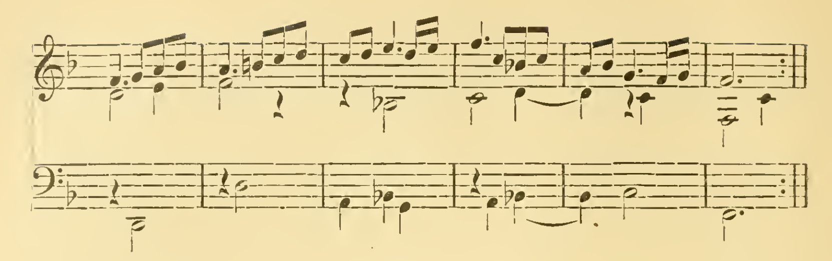
etc.

La reprise en est ornée, et suivie d'une *variatio* où le compositeur « diminue » le dessus, puis la basse.

Dans une *Courante*[1], d'écriture fort simple, règne cette bonhomie souriante, qui charmait en lui; la première phrase s'épanouit aimablement:



[1] J'adresse mes remerciements à M. Wotquenne, Secrétaire-Préfet des Études du Conservatoire royal de Bruxelles, qui m'a communiqué cette pièce.



Vers 1655, un autre musicien de grand mérite, Matthias Weckmann, vint habiter à Hambourg. Matthias Weckmann était bien connu en Danemark. Pendant plus de quatre années, il avait été organiste du prince héritier Christian, à Nykjöbing[1]. Depuis 1647, il était organiste de l'Electeur, à Dresde; il y pouvait, remarque Mattheson, trouver aussi grand profit[2] pour son art que s'il avait été en Italie, tellement la chapelle électorale était riche en hommes de talent, surtout en Italiens. A la fin de 1649, il s'était fait admirer de Johann Jacob Froberger, qui avait éte invité à jouer à la cour. Après la mort d'Ulrich Cernitz, organiste de Saint-Jacques à Hambourg (1654), il obtint de l'Electeur la permission de se présenter, afin de succéder à ce musicien. C'est l'organiste de Saint-Pierre, Johann Olffen, qui l'avait appelé: Albert Schop, organiste de la cour à Güstrow, Wolfgang Wesnitzer, et Jacob Lorentzen, organistes à l'orphelinat de Hambourg, avaient déjà concouru, mais les arbitres restaient indécis. A la venue de Weckmann, l'épreuve fut renouvelée. Thomas Selle, Heinrich Scheidemann, J. Olffen, Johann Prætorius, organiste à Saint-Nicolas, et Johann Schop, excellent violoniste, père de l'un des concurrents, furent arbitres. On choisit de fort difficiles problèmes pour Weckmann: un thème du premier ton à développer et à traiter par renversement, ce qui formait un thème du troisième mode; un motet qu'il devait varier, à deux claviers, d'après la seule partie de basse continue,

[1] A. Hammerich, ouvr. cité, p. 180. Voyez aussi l'art. *Weckmann*, rédigé par M. M. Seiffert, dans l'*Allgemeine deutsche Biographie* (21e vol., 1890, p. 379) et l'étude de M. M. Seiffert, *Matthias Weckmann und das Collegium Musicum in Hamburg* (*Sammelbände der I. M. G.*, II., p. 88).

[2] Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 396 et p. 397.

puis une réalisation de cette basse; un prélude au choral *An Wasserflüssen Babylon;* enfin, l'accompagnement d'une sonate de violon. C'est Johann Schop, musicien de la ville[1], père de l'un des concurrents, Albert Schop, qui joua la partie de violon. Pour embarrasser le rival de son fils, il passa une mesure, mais Weckmann s'en aperçut aussitôt, l'arrêta, et Schop, confondu, fut obligé de se reprendre, et d'achever sa tâche correctement. Dans les autres parties de l'examen, Weckmann eut le même bonheur : il avait appris de Heinrich Schütz à transformer un motet en pièce d'orgue pour deux claviers, et il le fit bien voir; ensuite il émerveilla ses juges en maniant le thème à double face qu'ils lui avaient proposé, enfin il sut rappeler, dans son prélude au choral, la manière grave de Prætorius, et continuer, en style fugué, par des modulations chromatiques et force variations. Il triompha ainsi, manifestant sa science accomplie de l'art même que les maîtres de Hambourg avaient pratiqué et enseigné. Car, élève pendant trois ans de Jacob Prætorius, il tenait de lui[2] cette science de jouer sur l'orgue, en choisissant judicieusement les différents registres[3], et il s'était exercé à écrire, comme lui, dans une forme sévère. En outre, il avait goûté la musique de Scheidemann, et s'était appliqué à tempérer l'austérité du premier par la grâce du second. C'était d'ailleurs à Hambourg qu'il avait complété ses études de contrepoint. La bibliothèque de cette ville renferme un manuscrit, copié par lui, sans doute d'après un original appartenant à Prætorius, où se trouvent les « règles de composition » de Jan Pieterszn Sweelinck[4]. L'exposé en

[1] Schop avait passé quelque temps en Danemark (Hammerich, ouvr. cité, p. 53 et p. 213).

[2] Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 330.

[3] Dans le *Tertius versus* de *Es ist das Heyl uns kommen her* (Lüneburg, *Stadtarchiv*, K. N. 209,) de Weckmann, la main droite joue à deux voix sur le *Rück Positiv*, avec le *Principal* de 8 pieds; la basse est jouée par la main gauche, au grand orgue, avec la trompette de 16 pieds, et le ténor est fait à la pédale, avec la trompette de 8 pieds et le bourdon de 8 pieds, ou la trompette de 8 pieds et la trompette de 4 pieds. Dans le *Sextus versus*, on prescrit de tirer tous les jeux pour l'*Oberst Positiv*, d'employer des jeux doux à la main gauche, et le *Cornet Bass* à la pédale.

[4] N. D. VI, Nr. 5383. Voyez les études de M. Seiffert (*Vierteljahrsschrift f. Mus.* 1891, et *Sammelbände der I. M. G.*, II, p. 80).

est emprunté aux *Istitutioni harmoniche*, de Zarlino, et éclairci par des exemples, dont certains sont de Sweelinck et de John Bull: on y énumère les consonnances et les dissonances; les lois du contrepoint à deux parties, des cadences, de la résolution des dissonances, y sont énoncées; les huit tons de l'église y sont décrits, avec des exemples à quatre parties[1], et les douze modes tirés de l'octave y sont mentionnés; puis on parle des canons et du contre-point double. Nous avons là toute la substance de l'enseignement théorique répandu par les disciples de Sweelinck. A ce manuscrit sont ajoutées des observations rédigées par l'élève de Scheidemann, Jean-Adam Reincken qui, de son côté, a laissé un travail analogue, où il recueillit les préceptes du « glorieux *signor Josepfo Zarlino* » et de « l'incomparable *Magister Johanes Petri Swelingk* »[2].

Propagée par Paul Siefert à Danzig, par Johann Lorentz à Copenhague, par Gustaf Düben à Stockholm, cette doctrine, que nous voyons si scrupuleusement recueillie par les maîtres de Hambourg, aurait certainement, où qu'il étudiât, servi de règle à Dietrich Buxtehude. Mais on peut croire qu'il la tint des Hambourgeois eux-mêmes, et, si nous ne possédons aucune preuve de son apprentissage à Hambourg, près de ces musiciens fameux, nous savons du moins que son esprit ne devait être occupé que de leurs exemples et de leurs préceptes, tant le rayonnement de leur renommée l'environnait. Il n'ignorait pas, sans doute, que Christian IV voulait entendre Jacob Prætorius et Johann Schop, quand il se trouvait dans les environs de Hambourg, et qu'il aurait désiré les avoir dans sa chapelle à Copenhague[3]. Et le témoignage des poètes désignait les artistes de Hambourg à l'admiration de quiconque était curieux de poésie. Georg Neumark dit son ravissement quand il entendit, à l'office du soir, Heinrich Scheidemann, l'organiste «réputé au loin», accompagner, sur l'orgue, les doux sons que produisait le violon de Johann Schop, le violoniste « connu du monde

[1] Publ. par R. Eitner (*Monatshefte für Musikgeschichte*, III, p. 133).
[2] Bibl. de Hambourg, ms. N. D. VI, nr. 5384.
[3] Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 329.

entier»[1]: Thomas Selle aussi est loué dans ses vers[2]. Quant à Johann Rist, qui est alors au premier rang parmi les écrivains de Hambourg, il prépare de nombreux cantiques aux compositeurs, et il parle des musiciens avec complaisance. Il devait connaître les musiciens de Dresde, puisque sa mère avait épousé en secondes noces le facteur d'orgues de l'Electeur de Saxe, God. Fritschius[3], et il était à Copenhague en 1634, quand le maître de chapelle de cet Electeur, Heinrich Schütz, y présida aux fêtes de musique données pour le mariage de Christian, le prince héritier, avec la fille de l'Electeur de Saxe, Magdalena-Sibylla (1634)[4]. En 1632, sa sœur était devenue la femme de Heinrich Pape, organiste à Ottensen. Pasteur à Wedel, depuis 1635, Rist s'était félicité d'y trouver un bel orgue, et de pouvoir y appeler des artistes de Hambourg[5], de Stade et des autres pays voisins, afin d'exécuter « mainte superbe pièce, à la louange de Dieu, et pour éveiller le véritable recueillement chrétien». Chez lui, après le repas, on rendait grâces à Dieu en chantant, et avec les luths, les violons, les flûtes et le clavecin[6]. En 1651, il nommait Heinrich Scheidemann « l'excellent Arion de Hambourg», et vantait l'expérience de Jacob Prætorius « le vieux Jubal hambourgeois»[7]. Au mois d'octobre 1653, on avait représenté, à Zelle, son ballet *Die Triumphierende Liebe*[8]. La même année, il couronna, pour la première fois, un poète, Georg Greflinger[9], et la céré-

[1] Walther, *Musikalisches Lexikon*, 1732, p. 556.

[2] *Ibid.*, p. 563.

[3] Moller, *Cimbria literata*, I, p. 546. Cf. Walther, *Lex.* art. Fritsche.

[4] M. Seiffert, *Anecdota Schütziana* (*Sammelbände der I. M. G.*, I, p. 218).

[5] M. Seiffert, *Matthias Weckmann*, etc. (*Sammelbände der I. M. G.*, II, p. 102.)

[6] *Die verschmähete Eitelkeit und die verlangete Ewigkeit*, préf. de la 1re partie (Lüneburg, 1658).

[7] *Neuer Himlischer Lieder sonderbahres Buch* (Lüneburg, 1651). Il jugeait que les mélodies de Prætorius étaient *beweglichst gesetzt*, celles de Scheidemann *sehr anmuthig gesetzt* : il faut rapprocher cela du jugement de Mattheson sur ces deux musiciens.

[8] K. Gœdeke, *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung*, 2e éd., 3e vol., 1887, p. 85.

[9] Voyez l'ouvrage de Wolfgang von Oettingen, *Ueber Georg Greflinger von Regensburg, als Dichter, Historiker und Uebersetzer*, Strasbourg 1882.

monie eut lieu chez le chanoine Gödersen, à Hambourg, où s'était réunie une compagnie de gens de mérite; on leur offrit de délicieux breuvages, et ils entendirent «une musique d'une extrême beauté»[1]. Il loue Johann Schop, son «grand ami[2], et Thomas Selle, pour qui son affection date de «près de 24 ans»[3], dans ses recueils de poésies religieuses de 1654 et 1655; nous avons vu qu'il estimait le talent de Johann Neucrantz, qui fut *cantor* à Rostock[4], et Mattheson cite deux des treize strophes, et l'épitaphe qu'il composa pour honorer Jacob Prætorius, mort en 1651[5].

Un autre poète, Jacob Schwieger, emprunte, en ce même temps, des mélodies à Johann Schop[6], à Hans Hake, musicien de Stade[7], et à des compositeurs dont il tait le nom, mais qui, «fort experts dans l'art du chant et dans la pratique de l'orgue»[8], sont probablement aussi de la région de Hambourg. En 1655, un musicien du conseil de la ville, Peter Meier, «orne de mélodies nouvelles» les *Lieder* de Johann Balthasar Schuppius[9], le pasteur de Saint-Jacques de Hambourg, pour qui le «noble» Scheidemann, l'«excellent» Weckmann, le «fameux» J. Schop, étaient de tels artistes que l'on n'en saurait rencontrer de pareils dans les chapelles des rois, des Electeurs et des princes[10]. Le même Meier compose, ainsi que Malachias Siebenhaar, J. Schop et J. Lange, des mélodies pour les *Dichterische Jugend- und Liebes-Flammen* de Philipp von Zesen (1651), et collabore à sa *Geistliche Seelen-Lust* (1657)[11].

[1] Goedeke, *Grundriss zur Gesch. der deutschen Dichtung*, p. 87.

[2] *Frommer und gottseliger Christen alltägliche Haußmusik* (Lüneburg, 1654).

[3] *Neue musikalische Fest-Andachten* (Lüneburg, 1655). Cf. l'art. cité de M. Seiffert (*Matth. Weckmann*).

[4] Voyez p 41.

[5] *Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 330.

[6] *Des Flüchtigen flüchtige Feldrosen*, 1655.

[7] *Wandlungs Lust*, 1656.

[8] *Liebes Grillen*, 1654. Albert Schop et Heinrich Pape «*der Alte*» sont aussi nommés dans ce recueil.

[9] *Doctoris Schuppii Morgen- und Abendlieder*; on trouve aussi deux mélodies de Meier dans les *Passionslieder* de Schuppius (1655).

[10] Cité par Mattheson (*Grundlage einer Ehrenpforte*, p 304).

[11] Moller, *Cimbria literata*, II, p. 1030. Joh. Schop composa aussi des mélodies pour le *Cantique des Cantiques*, mis en dialogue par Ph. von Zesen (1657).

* * *

Si, comme il est permis de le supposer, Dietrich Buxtehude vint dans cette ville de Hambourg, riche en artistes et en poètes, pour achever de former son talent[1] et d'assouplir son esprit, il dut terminer son apprentissage peu de temps après avoir atteint l'âge de vingt ans. Car il semble que, vers 1657, il avait déjà une place d'organiste, tout près d'Elseneur, mais de l'autre côté du Sund, à Helsingborg, où, sans doute, il était né, lorsque son père, comme nous l'avons vu, y occupait l'orgue de l'église Sainte-Marie[2]. Dans les comptes les plus anciens de Helsingborg (du 1er avril 1657 au 1er mai 1658), le salaire de l'organiste dont le nom n'est pas indiqué, est fixé à 75 *daler*, auxquels on ajoute 1 *daler* 2 *skilling* pour le charbon qui est brûlé à l'orgue[3]. Le prénom de l'organiste paraît dans les comptes de l'année suivante: « Dierich Organist » a payé 12 *skilling* de censive[4] à l'église, pour la maison où il était installé dans le quartier dit *Söndre Rode*. Il se peut qu'il ait demeuré dans cette maison déjà pendant l'année 1657—1658, ne fût-ce que quelques mois : car l'argent du *Jordskyld* devait être, paraît-il, remis à l'avance. C'était, d'ailleurs, par exception, que l'organiste de l'église Sainte-Marie de Helsingborg était contraint de se loger à ses frais. Régulièrement, il devait résider, avec le sonneur, en une maison dont l'église lui accordait l'usage gratuit. Or, cette maison qui appartenait à l'église, était, depuis quelque temps, inhabitable. Les soldats, qui avaient brisé les vitres de l'école, avaient aussi, probablement, endommagé cette

[1] M. Seiffert distingue, dans une *Fantasia* en *ré* mineur de Weckmann (Lüneburg, *Stadtarchiv*, K. N. 209), des traits qui annoncent si nettement Buxtehude, qu'il juge que Buxtehude n'a pu se former autre part qu'à Hambourg (*Allg. deutsche Biographie*, 41e vol. 1896, art. *Weckmann*, p. 385).

[2] Voyez plus haut, p 3.

[3] C'est à M. S. A. E. Hagen que nous devons les documents relatifs au séjour de D. Buxtehude à Helsingborg (*Protokol* et comptes de la *Maria Kirke*).

[4] *Jordskyld* (cf. Otto Kalkar, *Ordbog til det aeldre danske Sprog*, 1300—1700, 2e vol., 1886, p. 450).

demeure. Il fallut, à l'automne de 1657, sur l'ordre du bourgmestre et du conseil, entreprendre de la réparer (5 octobre). Buxtehude était peut-être organiste à Helsingborg dès ce moment, et l'on conçoit qu'il ne pouvait occuper une maison où il était nécessaire de travailler aux murs, aux fenêtres, aux portes, que l'on encadra de nouveaux chambranles, et au puits, dont la margelle fut rétablie. Le serrurier aussi avait été employé dans cette maison où, d'après l'état de paiement qui mentionne cet ouvrage, l'organiste *devait* habiter, et où habitait un certain Johan Relling[1]. Ces travaux furent apparemment les premiers, et le compte où ils sont désignés peut remonter au début de 1657. Quant aux autres réparations, elles coûtèrent 50 *daler*, et cela prouve qu'elles étaient urgentes, car une telle somme était d'importance, en cet automne de 1657, quand l'armée de Frédéric III tenait campagne en cette province de Scanie, et, sous la conduite du roi, menaçait les frontières du royaume de Suède. Il semble, d'ailleurs, que ces dégâts dans la maison de l'organiste et du sonneur avaient été causés par les troupes.

Peu après, Frédéric, au château de Kronborg, traitait avec magnificence les ambassadeurs de Pologne et de Brandebourg[2]. Les musiciens eurent, sans doute, quelque rôle à remplir dans cette réception (novembre 1657). De même, il est vraisemblable que, à la venue du roi Charles-Gustave à Helsingborg, après la signature de la paix, il y eut à l'église un service solennel où l'organiste eut à se signaler (17 mars 1658)[3].

Par le traité de Röskild, le Danemark cédait à la Suède la province où Helsingborg est située. Tout près de ses parents, et en vue d'Elseneur, Buxtehude n'était plus dans le même royaume qu'eux. Séparé des siens, il dut assister

[1] «*Giuet Dauid Klejnsmed for to Junger* (*Spande?*) *at beslaa i den Bolig, som Organisten skulde bo udi*», etc., Comm. par M S. A. E. Hagen.

[2] *Recveil des Gazettes novvelles ordinaires et extraordinaires..... pendant l'année* 1657, 1658, p. 1251.

[3] *Recveil des Gazettes*, 1659, p. 316. Escorté de 500 cavaliers, il avait passé le *Sund* à Elseneur, sur la glace (*Ibid.*, p. 320).

avec angoisse aux évènements qui, en 1658, se passèrent en face de lui, de l'autre côté du Sund.

Pendant l'été, la guerre avait repris subitement, et Wrangel était à Elseneur avant que l'on eût trouvé le temps de dégager entièrement la forteresse de Kronborg, en brûlant les maisons qui en étaient proches : le 16, le 17 et le 18 août, les deux partis combattirent avec acharnement. Mais la garnison de Kronborg était peu sûre : quand Wrangel eut fait dire aux assiégés que Copenhague était aux mains du roi de Suède, quand il eut célébré ce triomphe prétendu par des salves, des feux d'artifice et des fanfares, et quand il eut annoncé que, désormais privés de tout secours de leur roi, les défenseurs du château n'auraient point de quartier après l'assaut, les troupes danoises, jugeant que le sort de la place était désespéré, se révoltèrent contre le gouverneur, qui fut contraint de se rendre, après trois semaines d'investissement (6 septembre 1658)[1]. Le mois suivant, Charles-Gustave, la reine, la sœur du roi, la femme du comte Magnus de la Gardie, le prince aîné de Gottorp, et toute la cour, étaient à Kronborg : ils assistèrent, des fenêtres du château, à la bataille navale où l'amiral hollandais Opdam battit la flotte suédoise[2].

Les habitants d'Elseneur supportèrent avec peine la domination suédoise ; ils se considéraient comme des prisonniers dans leur propre ville[3], dont une partie était en ruines.

[1] *Den ved Öresund beliggende anseelige Stad Helsingoers Beskrivelse*, Aalborg, 1757, p. 267 et pages suivantes. — *Kongl. Bibliotekets Samling af samtide Berättelser om Sveriges Krig*, Stockholm 1888—1891, p. 158 et pages suivantes. — *Recveil des Gazettes*, 1659, p. 888, p. 909, p. 947, p. 995, p. 996, p. 1019. — *Geschichte der Familie von Wrangel*, éd. chez W. Baensch, 1887, p. 240. Dans Roger Manley, *The History of the late Warres in Denmark*, 1670, p. 26, et dans Pufendorf se trouvent des gravures représentant la ville et la forteresse. Cf. dans l'ouvr. de Martin Zeiller, *Regnorum Daniae et Norwegiae..... Descriptio nova*, 1655, la vue de *Helsenoer*, p. 170, et la vue de *Helsingburg*, p. 183 : les titres de ces gravures sont inexacts, au lieu d'Elseneur il faut lire Helsingborg, et *vice-versa*.

[2] *Mémoires du chevalier de Terlon, pour rendre compte au Roy de ses Négociations, depuis l'année 1656 jusqu'en 1661*. I, 1681, p. 302. Voyez, dans le même ouvrage, le récit de la campagne et de la prise de Kronborg (p. 235 à p. 275). — *Den... Stad Helsingoers Beskrivelse*, p. 274 et p. 277.

[3] *Den... Stad Helsingoers Beskrivelse*, p. 279.

Le pasteur de la *Marie-Kirke*, Juste-Valentin Stemann, aima mieux quitter le pays, que de prêter serment de fidélité au roi de Suède[1]. Un autre pasteur projeta de miner l'appartement de Charles-Gustave au château, et de le faire sauter[2]. Enfin, quelques bourgeois eurent dessein de s'emparer de Kronborg par surprise. Mais leur plan fut découvert[3], et tous les conjurés ne purent s'échapper. Tandis que Hans Rostgaard, bailli de Kronborg, Michel Hansen, secrétaire de la douane[4], le *Cammerherr* Corfitz Trolle, Richard Hutkinson, colonel anglais[5], et Jens Henricsen s'enfuyaient, l'étudiant Christen Pedersen Tikiöb, l'ingénieur Ole Steenwinkel[6] et le prêtre Henrik Gerner de Birkeröd furent arrêtés. Au mois de juillet 1659, Steenwinkel fut décapité, et son corps, partagé en quatre, exposé, avec sa tête, sur des poteaux, près de la porte de la ville appelée *Svingelen*[7]. L'étudiant Tikiöb ne put résister aux rigueurs de l'emprisonnement, et mourut à Kronborg (18 novembre 1659)[8]. Quant au prêtre Henrik Gerner, il fut torturé ; on devait le mettre à mort le 19 août, à Kronborg, et il avait préparé le discours qu'il voulait prononcer sur le lieu du supplice, quand on lui fit grâce de la vie[9]; il fut enfermé, chargé de chaînes, dans un cachot du château de Helsingborg[10].

1 Moller, *Cimbria literata*, II, p. 866. Le 14 juillet 1659, Stemann soutint, à Rostock, une thèse intitulée *Ecclesia Romana monstrum triceps* (Ad. Hofmeister, *die Matrikel der Universität Rostock*, III, 1893, p. 206).

2 *Mém. du chev. de Terlon*, II, p. 432,

3 *Den..... Stad Helsingoers Beskrivelse*, p. 280 et pp. suiv.

4 Hansen avait épousé en 1655 Maren Pedersdotter de Kraagerup, sœur de la femme de Rostgaard. *Ibid.*, p. 265.

5 Il commandait une troupe anglaise que Cromwell avait envoyée à l'aide du roi de Suède, et qu'il avait fait passer au service du Danemark, par haine contre Charles Gustave.

6 Il avait pris part à la défense de Kronborg et, après la reddition de la place, avait été maintenu par les Suédois dans son office d'ingénieur.

7 *Den... Stad Helsingoers Beskrivelse*, p. 283, et *Dannemarks Riges Historie*, de L. Holberg, III, 1735, p. 401.

8 *Den... Stad Helsingoers Beskrivelse*, p. 284.

9 Terlon se flatte d'avoir obtenu la grâce d'un prêtre danois qui avait voulu faire sauter le roi, à Kronborg, « mais un de ses complices fut rompu tout vif, et exposé sur une roue à la porte de la ville d'Elseneur » (*Mémoires*, II, pp. 432 et 433).

10 *Den... Stad Helsingoers Beskrivelse*, p. 283, Holberg, ouvr. cité, p. 401. Le père de Gerner était originaire d'Écosse, en 1655 il avait voyagé en Angleterre (*Dansk biografisk Lexikon* de Bricka, V., p. 607).

Charles-Gustave, en cette année, séjourna plusieurs fois à Kronborg: au mois de mai, il y donna audience à l'envoyé du grand-duc de Moscovie[1], puis à l'amiral Montaigu, dont la flotte était dans le Sund depuis la fin d'avril. En juin, les ambassadeurs des Provinces-Unies furent accueillis avec magnificence. Pendant ce temps, la reine de Suède résidait au château de Frederiksborg, d'où elle ne partit qu'à l'automne[2].

Tandis que les souverains suédois se tenaient à Elseneur et dans les régions voisines, le siège de Copenhague continuait. Les musiciens de la chapelle royale avaient formé une compagnie de volontaires; le violoniste Herman Hœge fut enseigne; Johannes Alter, qui jouait de la basse, eut la charge de sergent; Alexander Lewerentz, qui excellait sur la viole de gambe, Hans Petersen, qui avait une longue pratique des instruments de cuivre, le cornet Ulrik Hoyoul, les ténors Johannes Coccius et Christian Gantzel, la basse Johannes Lange, et le souffleur de l'orgue, Adrian Gottschalcksen, étaient simples soldats[3]. Aucun d'eux ne perdit la vie, dans le service de garde où on les employa, mais un de leurs collègues, Franz de Minde, qui avait supplié le roi de lui permettre de prendre part à une sortie, resta entre les mains des Suédois[4]. Dès que l'on sut que de Minde était chanteur, on le conduisit près de Wrangel, qui aimait la musique, et avait un talent passable de violoniste: Wrangel fut charmé d'entendre le prisonnier chanter « avec les plus belles manières », un air à la louange de l'intrépide Charles-Gustave, auquel il s'empressa de l'envoyer. Si le roi de Suède était alors à Kronborg, où il habita souvent en l'année 1659, comme nous l'avons vu, on peut se figurer que Johann ou même Dietrich Buxtehude eurent l'occasion de rencontrer Franz de Minde. A Helsingborg,

1 *Rec. des Gazettes*, 1660, p. 530.

2 *Ibid*, p. 606, p. 458, p. 366 et p. 1038.

3 E. L. Lövenskiold, *Bidrag til Oplysning om Forhold ved det danske Hof under Kjobenhavns Beleiring 1658—1660* (*Historisk Tidsskrift*, 4e série, 5e vol., p. 382).

4 Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 226.

d'ailleurs, vivait un homme qui, bien connu de Dietrich Buxtehude, devait s'intéresser aux aventures du musicien de la chapelle de Copenhague; c'était le conseiller David Gedde, qui mourut au mois de février 1660: il aimait les artistes, au point de leur prêter de l'argent. Dans l'état de sa succession, paraît le nom de Johan Alter, que nous venons de citer: Alter lui devait 10 *daler* $^1/_2$ et 14 *skilling*. Un « *discantist* », Torken Lauritsen avait 3 *mark* à payer, et un certain Christian, facteur d'orgues, est inscrit pour 10 *daler*, 8 *skilling*[1].

Dietrich Buxtehude aussi figure dans cet acte, et sa dette est considérable: il est engagé pour 40 *daler*, 3 *mark* et 11 *skilling*. Ainsi, de toute manière, il se trouvait à Helsingborg, dans une situation peu enviable, quand l'organiste de l'église Sainte-Marie d'Elseneur, Claus Dengel, obtint une place à Schleswig, son pays natal, au mois de septembre 1660[2]. Dietrich eut l'ambition de lui succéder. Un autre organiste se présenta en même temps que lui: par un compte du 6 octobre 1660, nous apprenons que l'église donna, suivant la coutume, 15 *daler* de récompense à deux organistes qui vinrent pour concourir, l'un de Landscrona, l'autre de Helsingborg[3]. Ce fut « Dirch » qui l'emporta. Au lieu des 75 *daler* de Helsingborg[4], il en recevait, ici, 200.

[1] Communiqué par M. S. A. E. Hagen. Ce facteur d'orgues, Christian, était installé à Helsingborg. Il y paya censive de 1657 à 1665.

[2] V. Hastrup-Schultz, *Helsingors Embeds og Bestillingsmaend*, Copenhague, 1904—1906, p. 106.

[3] Communiqué par M. S. A. E. Hagen.

[4] Il reçut, quelque temps après avoir quitté Helsingborg, 18 *daler* de l'église de cette ville, pour avoir examiné l'orgue refait par *Mester* Christopher Fritz, pour la somme de 600 *daler* (compte du 1er mai 1661 au 1er mai 1662, communiqué par M. S. A. E. Hagen). Il serait fort intéressant de connaître la composition de cet instrument, dont le projet fut sans doute approuvé par Buxtehude. A défaut de cette description, on peut juger de ce qu'étaient les orgues dans les pays scandinaves d'après la liste des jeux que renfermaient les orgues de Weckholm (I) et de Drottningholm (II), construites par Frans Bohl, facteur du roi de Suède.

(I) *Principal 4*; *gedacht 8*; *octaf 2*; *flöjt 4*; *rausquint dubbelt*; *Scharff dubbelt*; *Trompet 8*.

Pedal: Principal 4; *gedacht 8*; *flöjt 4*; *octaf 2*. — *Trimulant; 2 blåsbälgar och dess behör* (1654).

(II) *Manual*: *Principal 8*, C D E (courte octave). *Gedacht Stor Bordun 16*;

Mais, pour se loger, on ne lui accorda que 20 *daler*, tandis que Dengel en avait 40[1]. Ses gages lui furent comptés à partir du 1er octobre 1660[2].

Le pasteur de l'église Sainte-Marie était alors ce Justus Valentin Steman, qui avait quitté la ville pour éviter de jurer fidélité à Charles-Gustave. Il passait pour être fort sévère, et certains l'accusèrent même de s'entêter dans un rigorisme dangereux[3]; mais on ne pouvait lui reprocher, comme à quelques ecclésiastiques danois de ce temps, de garder, pour le catholicisme, une sympathie secrète[4]: son premier soin, après son départ d'Elseneur pendant la guerre, avait été d'aller à Rostock, soutenir une thèse où il prouvait que « l'église romaine était un monstre à trois têtes »[5]. A la paix, ayant le titre de licencié en théologie, il était revenu prêcher à Sainte-Marie d'Elseneur et à la chapelle de Kronborg, où il présidait aussi au culte. En 1656, il avait épousé la veuve de son prédécesseur, Matthias Welhawer[6]: c'était la fille du médecin J. Belovius, professeur

Qvinta Dön 8; *octaf 4*; *Naßat 3*; *Sex quealtra*; *dubbelt scharff*; *dubbelt stark*; *Dulcian 16.*

Uti bröstverken: Octaf 4; *Blåkflöjt 4*; *zu flit 1 1/2*; *Scharff dubbel; Regal 8.*

Pedal: Principal 8, C. D. E.; *Gedacht Bordun 16*; *Qvinta Dön 8*; *Octaf 4*; *Dulcian 16*; *Poßaun 8. Trimulant; 3 Fentilfogelsång, Simbelstjerna, 3 blåsbälgar* (*Wieselgren, De la Gardiska Archivet* VI, 1835, p. 198).

[1] Lorsque Dengel quitte Elseneur, il est chargé de dettes, et ce qu'il possède ne suffit pas à les payer. Dans l'état de ses biens, que l'on dresse alors, on mentionne un *Clavichordium*, estimé 9 *daler*. Dengel avait aussi des créanciers à Copenhague et à Malmö: il avait sans doute résidé dans ces villes avant de venir à Elseneur (Com. par M. S. A. E. Hagen). Il avait cinq enfants, dont l'un mourut à Elseneur (Hastrup-Schultz, ouvr. cité p. 106).

[2] Dans le registre des comptes du 1er mai 1661 au 1er mai 1662, on déclare qu'il sert depuis un an et demi (Com. par M. S. A. E. Hagen).

[3] Moller, *Cimbria literata*, II, p. 866, art. *Justus Valentinus Stemannus.*

[4] Beaucoup d'usages et de cérémonies catholiques avaient subsisté dans les pays du nord (Ogier, *Ephemerides*, pp. 28, 31, 133. — *Les voyages de Monsievr Des Hayes*, pp. 74 et 267). Au temps de Christian IV, il y avait encore à Copenhague des pasteurs qui étaient catholiques de cœur (G. L. Baden, *Afhandlinger i Faedrenelandets Cultur-Stats-Kirke-og Litteraer Historie*, 3e vol, Cop. 1822, p. 152).

[5] Voyez p. 62.

[6] Welhawer, originaire de la Poméranie, avait été pasteur à Elseneur depuis 1647.

à l'université de Dorpat. Cet homme d'église scrupuleux, et studieux, possédait une bibliothèque bien remplie[1], et il semble qu'il aimait la musique: chez lui se trouvait un clavichorde, et, dérogation notable aux usages établis, il décida, de son propre mouvement, que l'on remettrait deux ducats de gratification au facteur d'orgues Hans Christophersen, après qu'il eut terminé une réparation importante dont le prix, inscrit dans les comptes de 1662—1663, s'élevait à la somme de 393 *daler*[2]. Tout en lésinant sur le loyer de Buxtehude, les administrateurs de l'église se montraient, dans ce cas, vraiment généreux envers l'artiste, et Buxtehude préférait, sans doute, cette générosité-là.

* * *

Le *cantor* de l'église Sainte-Marie d'Elseneur était, depuis peu d'années, David Böckell, né à Wismar en 1620[3]. Buxtehude et ce musicien prirent part, sans doute, aux solennelles actions de grâces que, le 11 février 1661, dans tout le Danemark, l'on rendit à Dieu, pour le remercier d'avoir protégé le royaume[4]. La misère était alors bien grande encore: mais ruinés par la guerre, les sujets de Frédéric devaient travailler, tout d'abord, pour la guerre. Au printemps de 1661, on mit la main, « avec une ardeur extraordinaire, aux fortifications de Cronenbourg, pour lesquelles tous les habitans du voisinage, sont contraints de fournir les pallissades: mais à quoi l'on ne croid pas qu'ils puissent satisfaire, la plupart étans réduits à la mandicité: et, néantmoins, ils sont encore obligez de souffrir vne nouvelle imposition sur toutes les danrées, qu'ils disent leur

1 Moller, *Cimbria literata*, II, p. 866.

2 Com. par M. S. A. E. Hagen.

3 Hastrup-Schultz, *Helsingørs Embeds og Bestillingsmaend*, Cop. 1904—1906, p. 109. Böckell avait épousé, en 1661, Anna Jacobsdatter, d'Elseneur, fille du *Klokker* Jacob Petersen.

4 *Samlinger til Danmarks Historie under Kong Frederik den Tredies Regiering af udenlanske Archiver*, éd. par P. W. Becker, I, 1847, p. 220.

estre beaucoup plus à charge que les dernières guerres »[1]. Les fortifications de Kronborg achevées, restaient les murailles d'Elseneur à parfaire[2]. Vers la fin d'avril 1661, le roi se proposait d'inspecter ces nouveaux remparts[3].

Un mois plus tard, quand la ville était encore dans l'abattement, il fallut accueillir, en grand apparat, la reine Christine, qui venait de Suède, et se rendait à Hambourg. Le 27 septembre de l'année précédente, au sortir de Copenhague, elle s'était arrêtée à Kronborg, où elle avait eu « tous les honneurs qui se rendent aux personnes de sa qualité »[4]. Le 31 mai, quand elle revint, avec une suite de seigneurs suédois, l'artillerie de Kronborg la salua, et elle y fut introduite par Hannibal Sehested, qui avait ordre de lui faire une « réception des plus magnifiques »[5]. Nous ignorons quelle fut cette réception, mais Sehested devait bien savoir que partout, pour être agréable à Christine, on s'ingéniait à satisfaire à son avidité de musique. En 1654, les jésuites de Münster s'était efforcés d'y parvenir[6]; au mois de novembre 1655, à Innsbruck, où elle se fit catholique, elle avait entendu, à l'église, « *vna musica isquisita* », suavement accompagnée du concert des trompettes, tambours et timbales, nouveauté qui apportait « *vn sommo diletto alla curiosità* »[7]. Au théâtre, d'excellentes voix[8] lui avaient chanté l'*Argia*[9]. Pendant qu'elle se dirigeait vers Rome, les musiciens, dans chaque ville, l'avaient fêtée. A Trente, à Ferrare, à Pesaro, à Saint-Pierre de Rome, on l'avait saluée du motet *Ista est speciosa*. Un violon et un archiluth l'avaient charmée, au cours du repas, à Pesaro, et elle avait voulu

[1] *Recveil des Gazettes*, 1662, p. 352 (26 mars 1661).
[2] *Ibid.*, p. 424.
[3] *Ibid.*, p. 471.
[4] *Rec. des Gaz.*, 1661, p. 1000.
[5] *Rec. des Gaz.*, 1662, p. 604.
[6] Arckenholtz, *Historische Merkwürdigkeiten, die Königin Christina von Schweden betreffend*, 1751 (*Anhang*, p. 114).
[7] Galeazzo Gualdo Priorato, *Historia della Sacra Real Maesta di Christina Alessandra, Regina di Svetia*, Venise, 1656, p. 75.
[8] *Ibid.*, p. 88.
[9] La musique était sans doute de Cesti (Voyez l'ouvrage de M. Wotquenne, *Libretti d'opéras et d'oratorios italiens du XVIIe s.*, 1901, p. 20).

prendre le luthiste à son service[1]. Tandis que l'on dînait, à Ferrare, elle avait parlé des peintres, puis des musiciens, se montrant très bien informée des sopranistes, jugeant que Bonaventura[2] était, à cette heure, *l'vnico*, et affirmant que le cavalier Loreto de Spolète avait enseigné *il cantar leggiadro*[3]. L'harmonie agréable des *Pifari* et des trombones au château Saint-Ange, les vêpres à plusieurs chœurs de Bonifatio Graziani au *Giesù*, un drame en musique chez le pape, le *Sacrifizio d'Isacco*, et *Giuditta*, de Carissimi, au collège germanique[4], la représentation de *La Vita humana*, de Marco Marazzoli, l'incomparable symphonie de violes du collège anglais, les compositions de Tenaglia, avaient renouvelé et développé, dans son esprit, le souvenir et le goût de cette musique italienne à laquelle, à Stockholm, la troupe d'Albrici l'avait conquise. A son retour de Rome, elle connaissait parfaitement l'art de cette *virtuosa canaglia*[5] qu'elle admirait avec d'autant plus de plaisir, qu'elle la méprisait, et son répertoire familier de dissertations s'était enrichi de toutes celles que lui avaient préparées tant de grands spectacles de musique, où des maîtres justement illustres avaient rivalisé, pour qu'elle jugeât leur œuvre digne d'être l'« *ornamento de' Principi, e diletto delle camere* »[6]. Il est peu

1 Il s'appelait Antonio Maria Ciacchi Senese (Galeazzo Gualdo Priorato, ouvr. cité. pp 100, 112, 142, 208, et 143).

2 Galeazzo Gualdo Priorato, ouvr. cité, p. 118. Le même est nommé plus loin Bonaventura Argenti (p. 234). Cf. Eitner (*Quellen Lexikon*, Argentio).

3 Sur Loreto voyez R. Rolland, *Hist. de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*; Doni loue sa méthode (*Deux Traictez de Musique*, bibl. nat. ms. fr. 19065, fol. 185 *b*); cf. *Iani Nicii Erythraei Epistolae ad diversos*, Cologne, 1645, L. V, lettre 27, et L. VI, lettre 37, etc.

4 *Ibid.*, pp. 205, 216, 212, 247, 234, 256, 241.

5 *Chevraeana*, 1697, p. 199.

6 Galeazzo Gualdo Priorato, ouvr. cité, p. 118. Parmi les musiciens que Christine rencontra par la suite, on peut nommer Gius. Bianchi, Ant. Rivani (Cicolino), Finalino, Barbara Riccioni (Arckenholtz, *Mémoires...*, IV, p. 8, p. 10, p. 100). Voyez aussi l'ouvrage de M. de Bildt, *Christine de Suède et le cardinal Azzolino* (1899, p. 178) que nous citerons encore par la suite, et une lettre de Scarlatti (La Mara, *Musikerbriefe*, I, p. 126; cf. *Monatshefte für Musikgeschichte*, XIX, 1887, p. 95). Dans son *Calogue* manuscrit (1724), Séb. de Brossard présume (p. 380) que l'auteur de pièces pour violon seul, par accords, qu'il possède, est « un certain Bossu de la Reyne de Suede, *il Gobbo* ». Lonati, cité par Burney (*A gen. Hist. of Mus.* IV p. 641), portait ce surnom. Les

vraisemblable que les fêtes qui lui furent données à Elseneur aient manqué de musique, et que les musiciens de la ville soient restés à l'écart et indifférents. L'annonce de sa venue, le passage de ses courriers[1], les avaient certainement incités à parler entre eux de cette reine qui avait fait le fameux pèlerinage dont tant d'artistes rêvaient alors. Son approche seule devait ranimer toute leur science et toute leur curiosité : ils étudièrent, sans doute, avec empressement, les compositions italiennes qu'ils possédaient, et ne rougirent peut-être pas de s'enquérir de ceux qui les avaient écrites, auprès des serviteurs les moins relevés de la reine, si personne de plus notable ne daigna leur en rien dire.

En cette même année 1661, la chapelle du roi avait repris vigueur. Caspar Förster la gouvernait de nouveau[2]. Parmi ces musiciens qui se flattaient d'avoir porté les armes, pendant le siège, il apparaissait avec une renommée de soldat : il avait servi la République de Venise contre les Turcs, étaient devenu capitaine d'une compagnie, et chevalier de Saint-Marc[3]. Un de ses violonistes était l'Autrichien Georg Huber, alchimiste et poète latin[4] ; le Français Pascal Bence (Bansse ?) avait la même fonction, et Pietro Sidow (Sidon), qui appartenait à la reine, se joignait, dans l'orchestre, à ces deux musiciens. Le castrat Girolamo Pignani avait été engagé, et Giuseppe Petrucci était revenu avec Förster[5].

Il y eut bientôt de nouvelles fêtes. Pendant l'automne de 1663, on célébra les fiançailles du prince de Saxe et de la fille de Frédéric, Anna Sophie. Le 25 septembre, sur un

pièces que S. de Brossard veut désigner sont sans doute les pièces contenues dans le recueil Vm7 741 de la Bibl. nat. Rappelons, d'autre part, que Luigi Rossi a composé une cantate à voix seule sur la mort de Gustave Adolphe (Bibl. nat., Rés. Vm7 64).

1 *Recveil des Gazettes*, 1662, pp. 373, 421, 448, 501, 573.

2 Carl Thrane, *Fra Hofviolonernes Tid*, Copenhague, 1908, p. 20.

3 Mattheson, *Grundlage einer Ehrenfporte*, p. 75.

4 Voyez le *Dansk biogr. Lex.* vol. VIII. M. Thrane donne deux portraits de Huber (ouvr. cité, p, 26 et p. 27).

5 Carl Thrane, ouvr. cité, pp. 20—21. Le joueur de théorbe était Michael Uhlich, qui servit les rois Christian IV, Frédéric III et Christian V. M. Thrane a donné dans son livre sur les « violons de la cour » de Copenhague une reproduction de l'épitaphe d'Uhlich, enterré à Buxtehude en 1673 (p. 29).

théâtre dressé en plein air, dans le parc de Frederiksborg, on joua une « comédie en musique », dont le texte (imité de l'italien), avait été écrit, en vers allemands, par le poète Adam Friedrich Werner: *Der lobwürdige Cadmus*[1]. C'était une « pièce à machines »: les chars de la Renommée et de Pallas volaient dans les airs, le dragon remuait et il crachait du feu; tout à la fin, les statues s'animèrent et dansèrent un ballet; nés tout armés des dents du dragon, cinquante soldats engagèrent *un giocoso combattimento*[2]. Les personnages étaient Cadmus, la Renommée, Pallas, le confident de Cadmus, et Flore; ils chantèrent la musique de Förster. Son œuvre est perdue. Nous pouvons croire qu'elle avait été bien faite, car le livret convenait au talent du compositeur. Dans ses motets et dans ses « histoires sacrées », il prouve qu'il sait voir et qu'il sait peindre. Sa vie d'aventures n'a pas été vaine : on en retrouve l'écho dans tout ce qu'il écrit. Même quand il emprunte au vocabulaire le plus commun, il parle avec une plénitude, avec une vigueur que nourrissent les souvenirs de ce qu'il a éprouvé en réalité, et non pas de ce qu'il a seulement étudié. Ainsi, dans le motet *Ad arma fideles*, après ces motifs de fanfare, qui accompagnent, chez Carissimi[3], chez Ruggieri[4], chez vingt
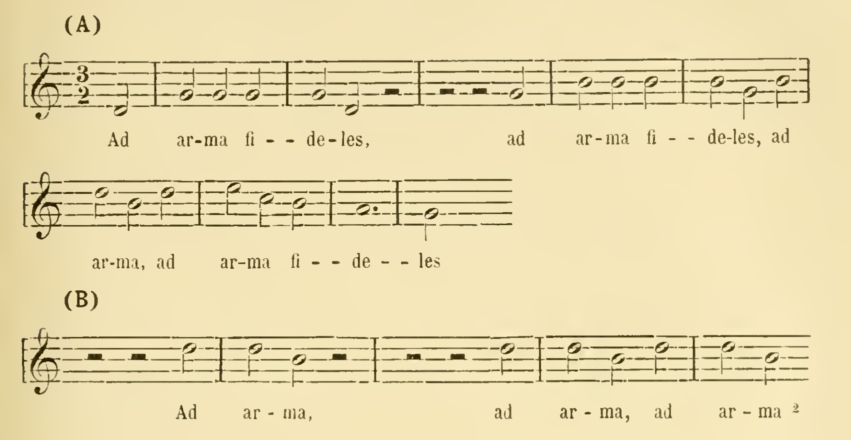
[1] Il paraît que Pignani l'avait ensuite traduit en vers italiens (*In deutsch durch Ad. Fr. Werner, darauf in welsche Reimen von Hirolami Pignani*, lisons-nous dans le titre, reproduit dans le *Historisk Tidsskrift*, 6e vol., Copenhague, 1845, p. 490). J. Christ. Gottsched donne ce titre : *Der lobwürdige Cadmus, dem König in Dennemark Friedrich dem III. und seiner Gemahlin Sophien Amalien bey dem Schlosse Friedrichsburg im Walde, in deutsche Verse gesetzt, von Adam Friedrich Werner, in die Musik gebracht und mittelst VI musicalischen Aufzügen repräsentiret, durch den Capellan* (sic) *Caspar Förster, den 25. Sept. Kopenhagen, in Fol.* (*Nöthiger Vorrath, zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst*, etc., Leipzig, 1757, p. 217).

[2] Voici le titre italien de la pièce, *Il Cadmo, introduttione d'un giocoso combattimento e balletto, rappresentato in musica nella selue di Friderisburgh di Girol. Pignani*. Paludan, *Om Dramets Udvikling i Danmark...* (*Hist. Tidsskrift*, Ve série, 2e vol., 1880, p. 55). Rappelons que Pignani et un certain Gioseppe avaient chanté, à Paris, dans *Les Nopces de Pelée et de Thetis* (1654). Voyez les *Decorations et Machines aprestées aux Nopces de Tetis* (Bibl. nat. inv. Rés. Yf. 53).
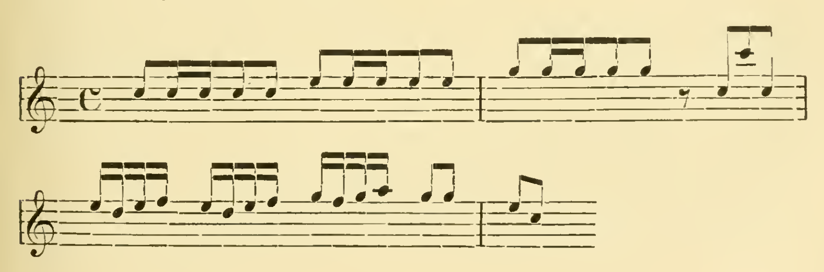
[3] *Militia est vita hominis* (*Musica romana*, publ. par Spiridione, 1665, n° 7).

[4] *Ad arma* (bibl. d'Upsal, tablature manuscrite, 83 : 9).

autres[1], chaque allusion guerrière (A), il semble que ce soient les cris de la sentinelle menacée par l'ennemi, qu'il exprime et qu'il répète, impatiemment (B).



Dans le *Dialogo de Holoferne*[3], il reprend des thèmes semblables, et les rajeunit, avec la même verve[4]. La *Sinfonia* de l'histoire de David et de Goliath, est toute gonflée de jactance militaire[5].



Et ce sont bien des grondements, des frémissements et des rumeurs de bataille qui annoncent l'approche du géant.
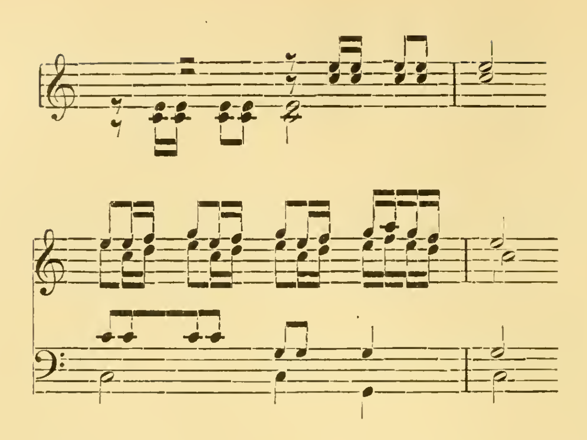
[1] Les exemples abondent. Je me contente de signaler le début de *Es erhub sich ein Streit* de T. Zeutschner (*Musikalische Kirchen- und Haus-freude*, 1661).

[2] Bibl. d'Upsal, tabl. ms. 78 : 10 et *Vok. mus. i Handskrift* 21 : 7.
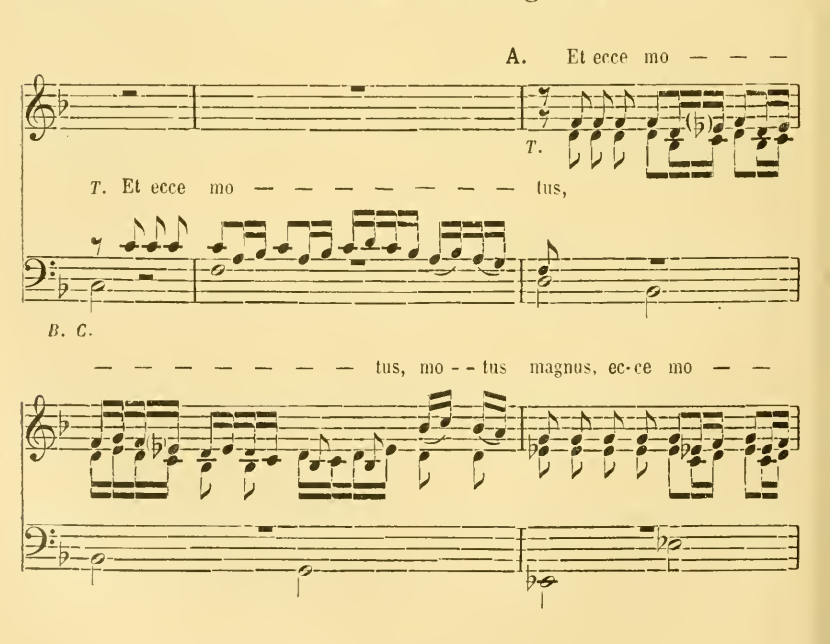
[3] Upsal, tabl. ms. 78 : 19.

[4] Voyez, dans le solo d'alto, *pugnate, certate*.

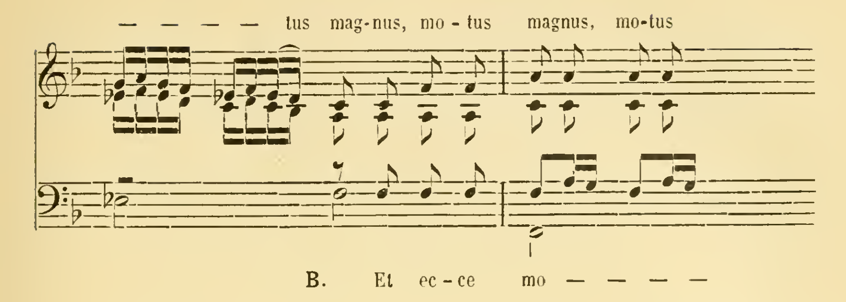
[5] *Dialogi Davidis cum Philisteo*, Upsal, tabl. ms. 78 : 27.
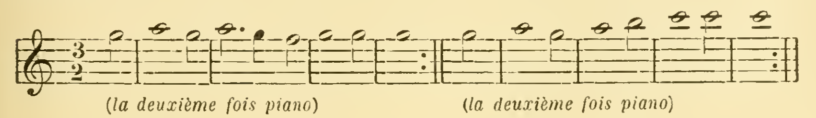


Ce musicien des armées est aussi le musicien de la mer : il l'a entendue retentir sur des rivages bien divers, près de Danzig, à Copenhague, à Venise, et il traduit ses impressions avec une sobriété forte et directe. C'est ainsi qu'il nous représente le choc rythmé des vagues contre le flanc de la barque, dans le motet *Et cum Jesus ingressus esset*[1].



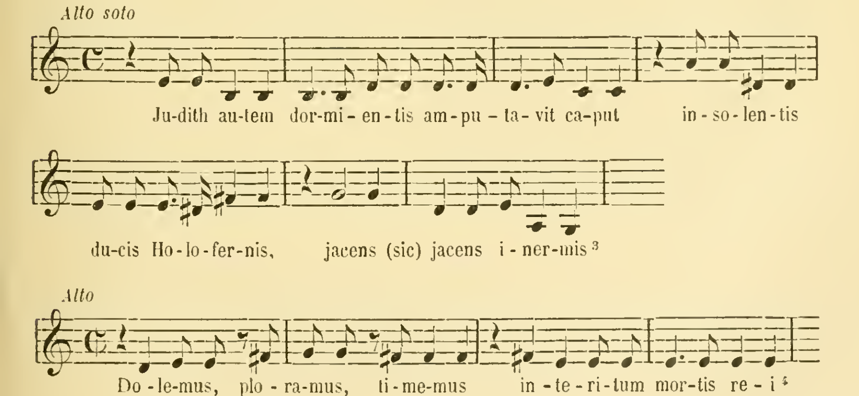
[1] Upsal, tabl. ms. 83 : 19.



Il a, d'ailleurs, bonne mémoire; les cornemuses des bergers d'Italie lui ont inspiré la mélodie qu'il fait jouer aux *flautini* dans son motet *Ah! peccatores*[1], et où reparaissent les motifs employés par Frescobaldi dans son *Capriccio pastorale*[2].
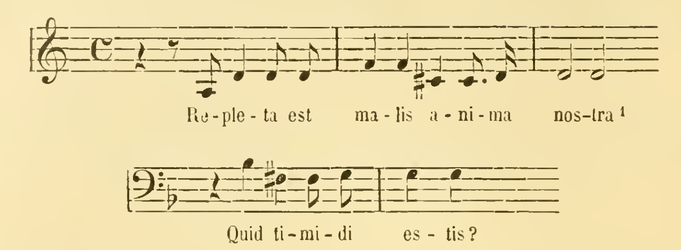


Comme les maîtres romains, il déclame rapidement, mpérieusement, et, quand il le faut, avec émotion. Son discours a les mêmes inflexions que le leur, les mêmes coupes, les mêmes chutes.
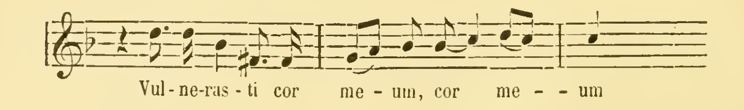


[1] Upsal, *Vok. mus. i Handskr.* 21 : 8.
[2] *Toccate*, 1er livre.
[3] *Dialogo de Holoferne.*
[4] *Ah ! Peccatores.*

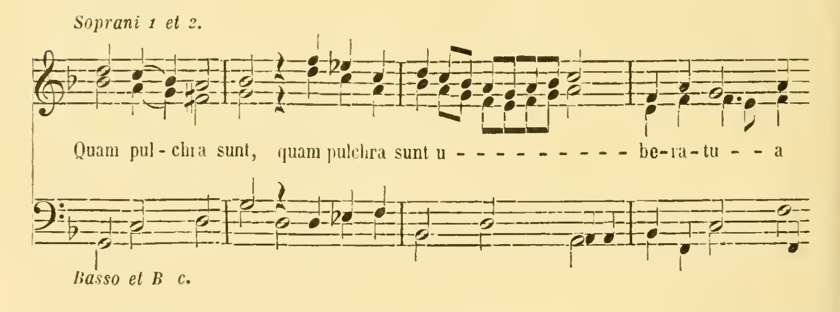
En ces phrases tout unies, il place à propos la note dissonante qui donne de l'accent :



Dans ce récitatif de basse[2], et surtout dans un récitatif de basse du *Dialogo de Holoferne*, l'ampleur, la gravité du ton, quelques notes extrêmement profondes, semblent indiquer que Förster, dont la voix était fort étendue[3], se réserva de chanter ces passages de son œuvre.

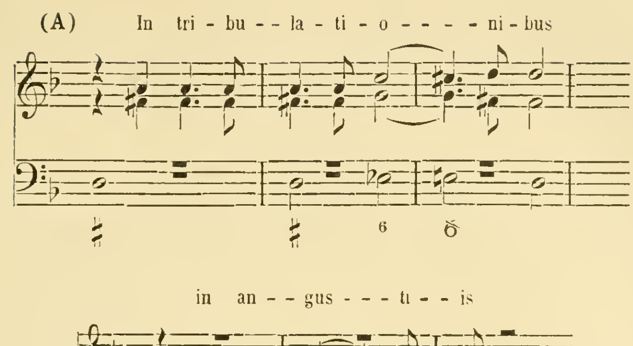
Le douloureux amour et la tendresse enjouée contrastent à merveille dans le motet *Vulnerasti cor meum*[4].
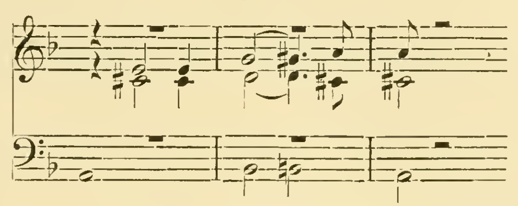


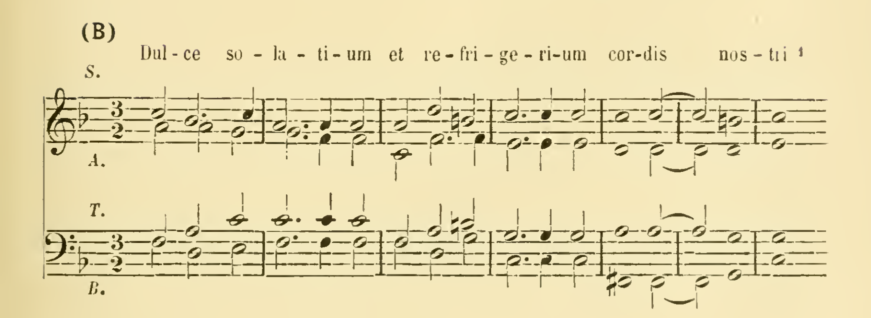


Il oppose, avec la même justesse, la confiance du cœur apaisé, aux inquiétudes de l'âme qui souffre : d'une part, de l'âpreté (A) ; de l'autre, la plénitude heureuse (B) :

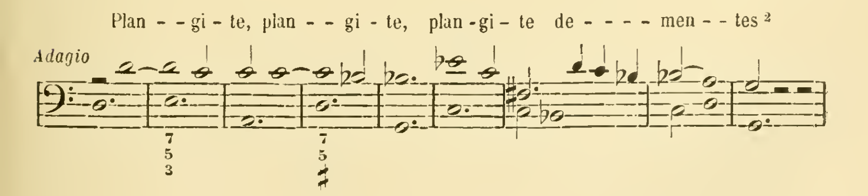
[1] Upsal, tabl. ms. 78 : 43.
[2] Upsal, tabl. ms. 83 : 19.
[3] Voyez plus haut, p. 23.
[4] Upsal, tabl. ms. 83 : 14.
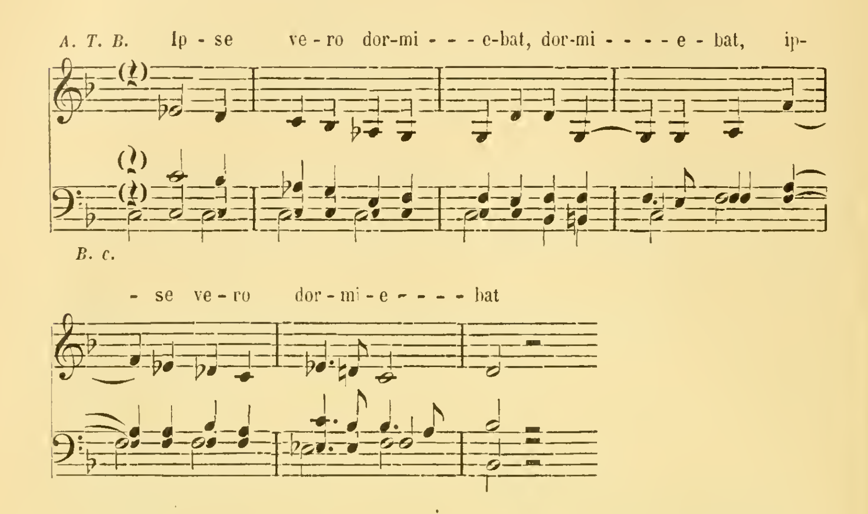






Il se plaît, du reste, aux antithèses : après une période alerte, où l'on célèbre la victoire, le ténor, changeant de mode, chante, dans l'histoire d'Holopherne :
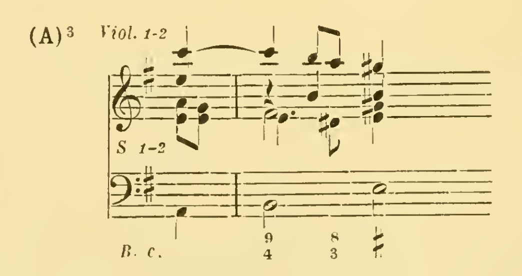


[1] Upsal, tabl. manuscrite, 85 : 18.
[2] Upsal, tabl. manuscrite, 78 : 19.

et, dans le motet *Et cum Jesus ingressus esset*[1], après que les voix ont décrit le mouvement des flots, elles dépeignent le sommeil de Jésus, ce sommeil qui augmente l'effroi des disciples.



Habile, autant que les maîtres de chapelle vieillis « dans leur poêle », à forger des énigmes de contrepoint[2], il s'entend, mieux encore, à édifier des accords spacieux (A), à grouper des harmonies lumineuses et vives (B)
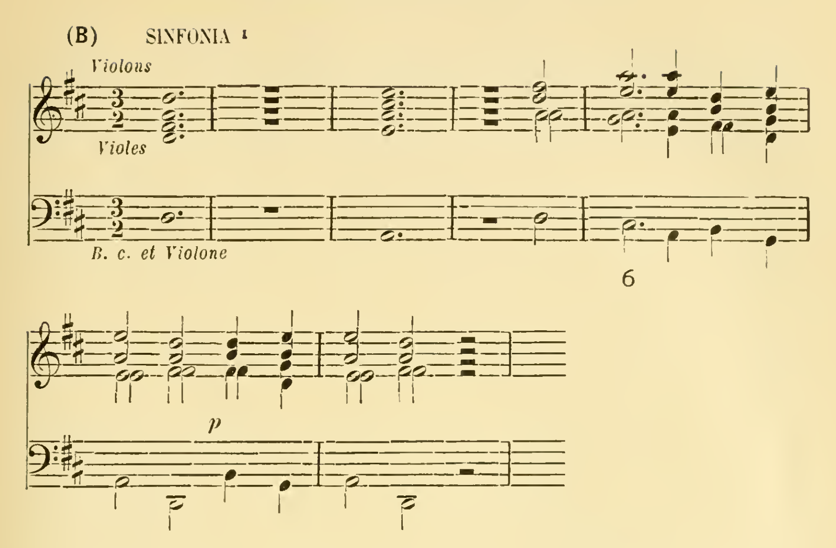


[1] Upsal, tabl. manuscrite, 83 : 19.

[2] Mattheson (*Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 70) signale un canon que l'on peut lui attribuer.

[3] *Redemptor Deus*, pour 2 *soprani* et 2 violons (Upsal, tabl. manuscrite, 77 : 50).

(B) SINFONIA [1]



Avec tout le métier de son art, il possède, on le voit, l'expérience des choses : c'est pour cela que sa musique respire, palpite, et parfois, s'enflamme. Il est impossible de prétendre qu'un tel compositeur n'ait eu sur Buxtehude aucune influence. Même sans s'appliquer à l'imiter, chaque musicien danois devait considérer avec curiosité les travaux d'un personnage dont le caractère était si particulier, et la situation si haute.

Et quel artiste serait resté sans intérêt pour ces fêtes où la chapelle du roi représentait une pièce aussi importante que *Cadmus*, le second opéra, en somme, que l'on vît dans le royaume ? Après l'opéra, il y eut *Vertskab* (26 septembre)[2], et « les plaisirs de la forêt » furent le thème d'une sorte de ballet, que la cour dansa, où trois princesses du sang et huit dames de la noblesse parurent en bergères, et où un

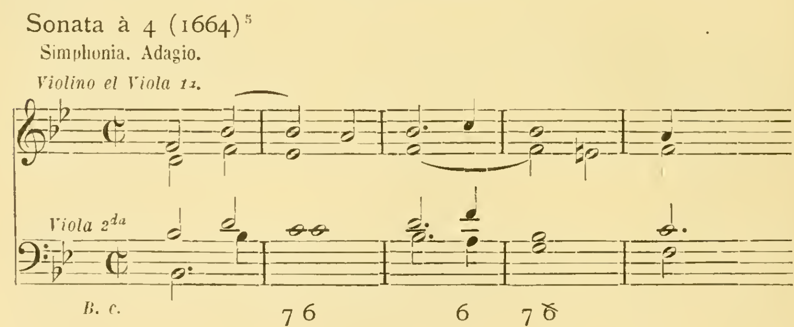
[1] *Das ist meine Freude* (alto, basse et 5 instr. à cordes). Le ms. est daté de 1659 (Upsal, *Vok. mus i Hdskr.* 21 : 1).

[2] Voyez la description d'une *Wirthschaft* dans les *Memoiren der Herzogin Sophie, nachmals Kurfürstin von Hannover*, éd. Köcher, 1879, p. 51. La fête était donnée par l'empereur d'Allemagne (1653). Cf. sur ces divertissements, le P. Menestrier, *Des représentations en musique, anciennes et modernes*, 1681, p. 283, K. Biedermann, *Deutschlands geistige, sittliche und gesellige Zustände im 18ten Jahrhundert*, II, 1, 1880, p. 91 ; J. Sittard, *Zur Gesch. der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe*, I, 1890, p. 201.

paysan et une paysanne de théâtre chantèrent[1]. Le lendemain, les musiciens du roi prirent part au service religieux, et la reine admira le talent du Napolitain Antonio de Blasii, chanteur de la chapelle de Dresde[2]. Pendant le repas, le même jour, on joua du violon; deux trompettes de l'Electeur de Saxe sonnèrent, et le « petit Baltzer», Balthasar Butheuck, que nous avons vu au service de Christine, concerta sur la viole de gambe[3].

Cette abondance de belle musique ne resta pas, sans doute, inutile pour Buxtehude. Elseneur est si près de Frederiksborg, que, vraisemblablement, il parvint à pénétrer quelque jour au château. Tout au moins, il dut chercher à obtenir une description détaillée des fêtes. Evidemment, il était encore en relations avec des musiciens de Copenhague, et il connaissait ainsi ce qu'entreprenaient les artistes à la cour ou à la ville. C'est alors qu'Andreas Kirchhoff gagnait sa réputation de compositeur pour les instruments à cordes[4]. Les sonates que l'on a conservées de lui, sont assez habilement écrites, et dans un style alerte.

Sonata à 4 (1664)[5]
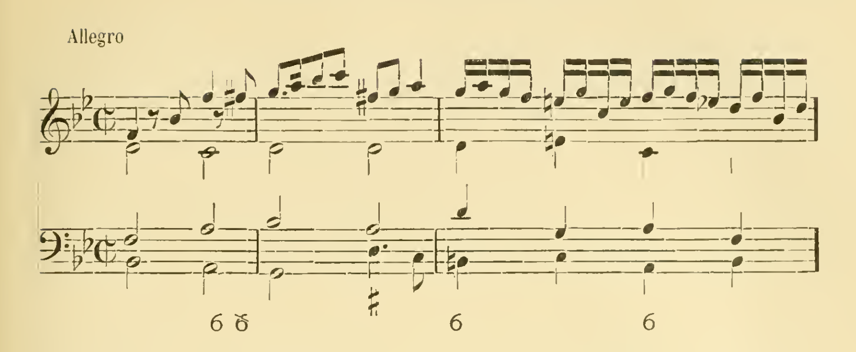


[1] *Die Waldlust, Masquarada, im Walde beym Königlichen Schloss Friedrichsburg allerunterthänigst fürgestellt* (*Hist. Tidsskrift*, VIe vol., p 490, dans l'article de C. Molbech, *Ludvig Holberg og hans Samtid*), cf. Gottsched, ouvr. cité.

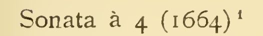
[2] Voyez Eitner, *Quellen-Lexikon*.
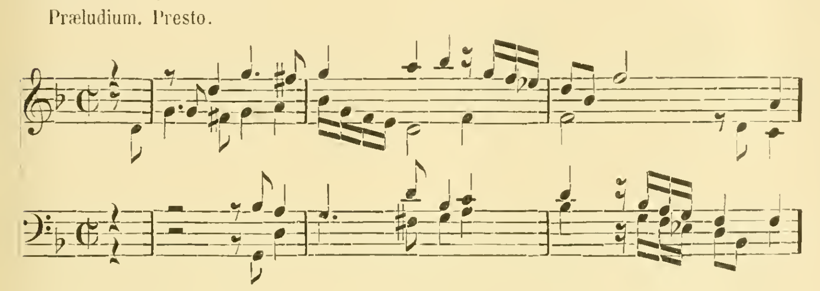
[3] *Den svenske Resident Gustav Lilliecronas Breve til Kong Carl den Ellevte, 1663—70*, dans les *Samlinger til Danmarks Historie under Kong Frederik den Tredies Regiering af udenlandske Archiver*, publ. par P. W. Becker, 2e partie, 1857, p. 20 et p. 448 (note de la p. 20, d'après une une relation allemande du voyage du prince de Saxe).
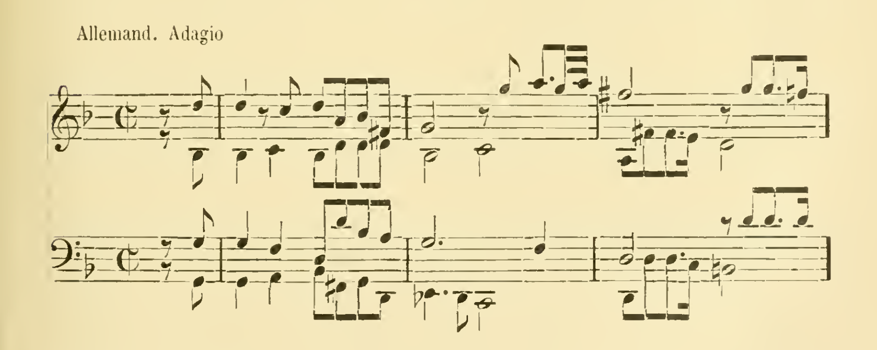
[4] « *Musicus instrumentalis excellens civitatis Hafniensis multa et quidem praeclara in musicis egit sed inedita* », écrit de lui Schacht, ouvr. cité, p. 7.

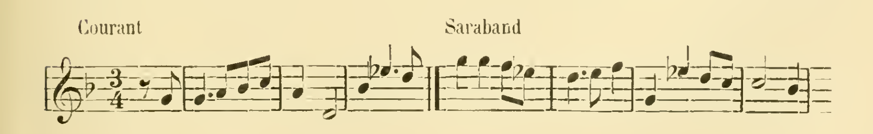
[5] Bibl. d'Upsal (*Instr. Mus. i Handskrift, Caps. 4, 8*) communiqué par M. Rafael Mitjana, à qui j'exprime ici toute ma gratitude.
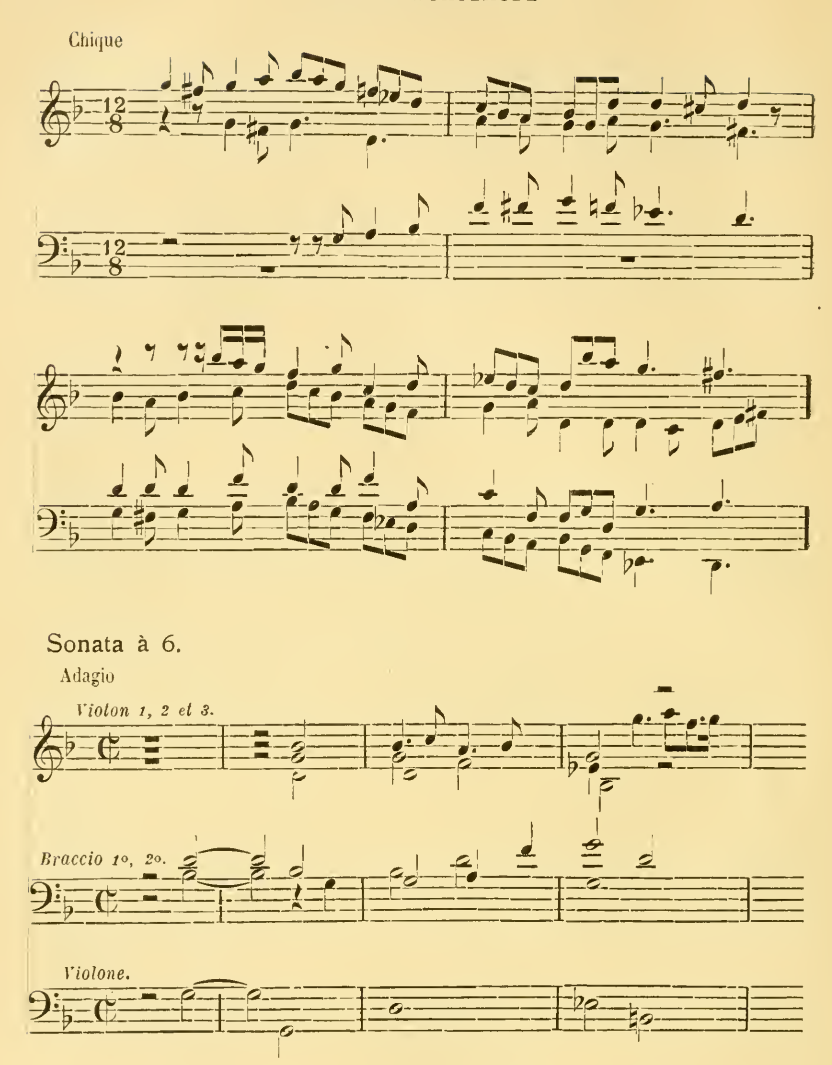










[1] Upsal, *Instr. Mus. Caps.* 4, 6, 7. Com. par M. R. Mitjana.



En ce même temps, Johann Schröder, organiste à Saint-Pierre et au château royal, recevait pour élève Johann Philipp Krieger[1], attiré peut-être par la renommée de savant

[1] Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 147. Krieger dut aller à Copenhague en 1663. Après 2 ans d'études, son maître le prit pour suppléant; en 1667, on lui offrit la place d'organiste à Christiania, mais il refusa (J. G. Doppelmayr, *Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern*. Nüremberg, 1730, pp. 278-279).

maître de contrepoint que Schröder avait acquise[1]. En cette église de Saint-Pierre, qui était l'église allemande, Michaël Zachæus, de Kremnitz, était *cantor* depuis 1656 environ[2]. A Saint-Nicolas, Johan Lorentz maintenait la coutume de faire entendre l'orgue, le lundi, le mercredi et le vendredi[3].

Dans les dernières semaines de 1664, enfin, étaient arrivés à la cour six « violons » français : Gaspard Besson, né à Marseille, en était le chef; Nicolas Gouffreville, Matthieu Rossignol, Pierre Gravelle et Pierre Bouquet l'accompagnaient, ainsi qu'Edme Moulier (Mollier), né à Chaumont en Champagne, qui jouait la basse[4].

* * *

Tandis que la musique se ranime ainsi, et redevient aussi florissante que jamais en Danemark[5], Dietrich Buxtehude

[1] « *Johannes Schröder, Magister quondam Capellae Regiae Hafniensis, compositionibus diversis contrapuncti floridi et duplicis manum et ingenium adhibuit: sed dolendum quod ejusmodi rarissima opera in tenebris lateant, quippe cum hucusque non sint literis impressa* », écrit Schacht (ouvr. cité, p. 66). Dans la seule composition, attribuée à J. Schröder, que nous connaissions, on chercherait en vain les témoignages de cette habileté d'écriture que loue Matt. Schacht : les deux violons jouent presque toute l'introduction en tierces, et, pendant neuf mesures, les deux voix qui chantent les premières, ne cessent point de s'accorder à la tierce. Les épisodes à grand chœur sont d'un style lourdement syllabique; il y a du moins quelque noblesse daus la phrase dite en solo, *pax et fortuna*, etc. (*Adesto virtutum chorus, à 6*, C. A. T. B, deux violons et basse. Bibl. d'Upsal, *Vokalmusik i Handskrift* 34, 19). Schröder dirigea la chapelle royale après le départ de Förster.

[2] *Nova literaria Maris Balthici et Septentrionis*, 1698, p. 185.

[3] Vers 1672, Holger Jacobaei écrit, dans son journal : « *Organum pneumaticum templi S. Nicolai egregium est. Organista ipse nulli in Europa secundus. Han leger derpaa om Sommeren Mandag, Onsdag, Fredag, fra Klokken 4 til 5, meget konstige Stykker, hvilket baade Fremmede, og Indvaanerne selv, som sammetid spadsere i Kirken, med Forlystelse horer; om Vinteren fra 3 til 4. Lonnes derfor af Borgerskabet* ». Publ. par Suhm, dans les *Nye Samlinger til den danske Historie*, 3e vol. Cop. 1794, p. 180. Jacobaei admire aussi le carillon de l'église *Sanctorum Hospitium*, composé de 19 cloches, qui joue des versets de psaumes. Au sujet de l'orgue de Saint-Nicolas, voyez plus haut, p. 18.

[4] Carl Thrane, *Fra Hofviolonernes Tid*, p. 24. Il y avait, à la cour, un maître à danser français, Pilloy (Th. Overskou, *Den danske Skueplads*, 1854 p. 107 et p. 109).

[5] C. Thrane, ouvr. cité, p. 24.

commence à faire connaître qu'il sait écrire. Un de ses motets fut composé peut-être quand Förster était encore maître de chapelle du roi : Buxtehude se dit, sur le feuillet du titre, organiste de l'église Sainte-Marie d'Elseneur, et il ne garda ces fonctions qu'un an environ après le départ de Förster[1].

L'œuvre a donc été faite, au plus tôt, vers la fin de 1660, au plus tard, dans les derniers mois de 1667. Buxtehu de l'a dédiée, en manière d'étrennes, à un certain Christoph Schneider, « commissaire » du roi de Suède à Elseneur. Ce Christoph Schneider fut, de 1645 à 1662, maître de poste suédois à Elseneur[2]. Il fréquentait volontiers les musiciens : il est inscrit parmi les créanciers de l'un des prédécesseurs de Buxtehude à l'église Sainte-Marie, Jonas (Johannes) Garding (1650)[3]. Chargé, sans doute, par son gouvernement d'observer le *Sund*, il signale, en 1656 (lettre du 19 juin), la situation de la flotte hollandaise[4], et les renseignements qu'il envoie doivent être fréquents et précieux, en ce moment où la paix est mal assurée[5]. Pendant la guerre, le gouverneur de Kronborg fit visiter des coffres qui se trouvaient dans sa maison (4 janvier 1658). En 1650, il est cité dans un état de succession; en 1663 et 1664, il figure comme parrain dans les registres paroissiaux[6]. Dans une lettre du 9 juillet 1666, on lui donne le titre de « commissaire »[7]. Il avait prohablement reçu cette dénomination quand il cessa d'être maître de poste en 1662. Le motet de Buxtehude

[1] Förster prit congé au printemps de 1667 (Thrane, ouvr. cité, p. 25).

[2] Hastrup-Schultz, ouvr. cité, p. 211.

[3] Communiqué par M. S. A. E. Hagen.

[4] *Magnus Durels Breve til Kong Carl Gustav, 1654-1657*, publ. dans les *Samlinger til Danmarks Historie under Kong Frederik den Tredies Regering, af udenlandske Archiver*, éd. par P. W. Becker, 1er vol, Copenhague, 1847, p. 102.

[5] Un certain Peter Isaksen était chargé sous Gustave Adolphe d'observer ce qui se passait dans cette région. Il mourut en 1625 (*Dansk biogr. Lex*. VIII).

[6] Communiqué par M. S. A. E. Hagen.

[7] *Samlinger*... de P. W. Becker, 2e partie, 1857, p. 150 (*Den svenske Resident, Gustav Lilliecronas Breve til Kong Carl den Ellevte 1663-1670*). Dans ces mêmes lettres, le 24 sept. 1663, Schneider est encore désigné sous le titre de *Postmester* (p. 20).

ne serait donc pas antérieur à cette année, puisqu'il est destiné au « très méritant et très digne » commissaire du roi Charles de Suède. Admettrons-nous que cette musique fut offerte à Schneider «*strenae loco*», même après 1663 ? Un mot de la dédicace nous y autorise presque. Le compositeur explique pourquoi son œuvre est adressée à Schneider : Schneider est son protecteur, qu'il vénérera toute sa vie ; il aime la musique comme peu d'hommes savent l'aimer, et ce « spécimen de son art » lui revient, si modeste qu'il soit, en hommage d'un cœur reconnaissant. Or, pour mieux dire quel prix a pour lui cet acte de gratitude, Buxtehude ne se contente plus, ici, de parler latin, il emprunte au grec, et écrit, fort proprement, avec l'accent qui convient, le mot τεκμήριον. Veut-il éblouir le maître de poste, devenu commissaire royal? Ou plutôt, ne tient-il pas à paraître érudit près d'un autre personnage, très entêté d'hellénisme, et, au-delà de Christoffer Schneider, ne désire-t-il pas atteindre Marcus Meibomius, autrefois bibliothécaire de Christine de Suède, maintenant administrateur de la douane du *Sund*, pour le roi de Danemark ? Ne souhaiterait-il pas de lui donner à croire qu'il n'est point, sachant le grec, un de ces praticiens du commun, qu'épouvante le titre seul du recueil qu'il a édité, *Antiqvae Mvsicae Avctores septem*[1] ? Cette flatterie indirecte, fort aisée et assez habile, serait bien dans l'esprit du temps : et surtout, dans l'esprit des petites villes, et là, d'un effet sûr, en quelque temps que ce fût. Mais, alors, le motet n'aurait point paru avant les étrennes de 1664, car Meibom ne devint péager du *Sund* qu'en 1663. D'ailleurs, il serait étrange que Buxtehude eût, très peu de temps après la guerre, étalé ses sentiments de déférence envers l'agent du roi « sérénissime et très puissant » des Suédois, quand les bourgeois de la ville gardaient encore une aversion vivace pour l'ennemi, quand on voyait sur les mains de Gerner les marques de la torture, quand le souvenir des conjurés mis à mort par les Suédois n'était pas éteint, quand, enfin, le pasteur de l'église où Buxtehude servait, était toujours ce J. V. Steman, qui s'était exilé d'Elseneur, plutôt que d'y

[1] Voyez plus haut, p. 34.

vivre sous la domination des vainqueurs. Pourquoi, au surplus, ce témoignage public[1] de reconnaissance pour Schneider? Peut-être avait-il épargné à l'artiste ou aux siens quelque vexation pendant l'occupation suédoise, peut-être lui avait-il procuré quelque avantage, lorsque Christine et sa suite avaient été fêtées à Kronborg, peut-être aussi, quand il était encore maître de poste, lui avait-il facilité le voyage de Hambourg[2]. Peut-être, enfin, et ceci reporterait le motet jusqu'aux étrennes de 1668, l'avait-il aidé, quand il songea, vers la fin de 1667, à succéder à Franz Tunder, organiste de la *Marien-Kirche* de Lübeck. Dans le texte de cette œuvre, on trouverait aisément le moyen de justifier cette hypothèse. Les versets du psaume 118 que Buxtehude a choisis expriment fort bien les vœux, les prières et les promesses d'un prétendant : « Ouvrez-moi les portes de la justice; quand je serai entré, je rendrai grâces au Seigneur; voici la porte du Seigneur, par où les justes entreront, ouvrez, ouvrez; c'est le jour que le Seigneur a fait; ô Seigneur, sauvez-moi, soyez-moi propice; béni celui qui vient au nom du Seigneur ». A les considérer dans ce sens, on reconnaît que ces phrases sont saturées d'allusions, et que le musicien y démêlait, pour ainsi dire, l'oracle de sa destinée, expliqué par ses désirs.
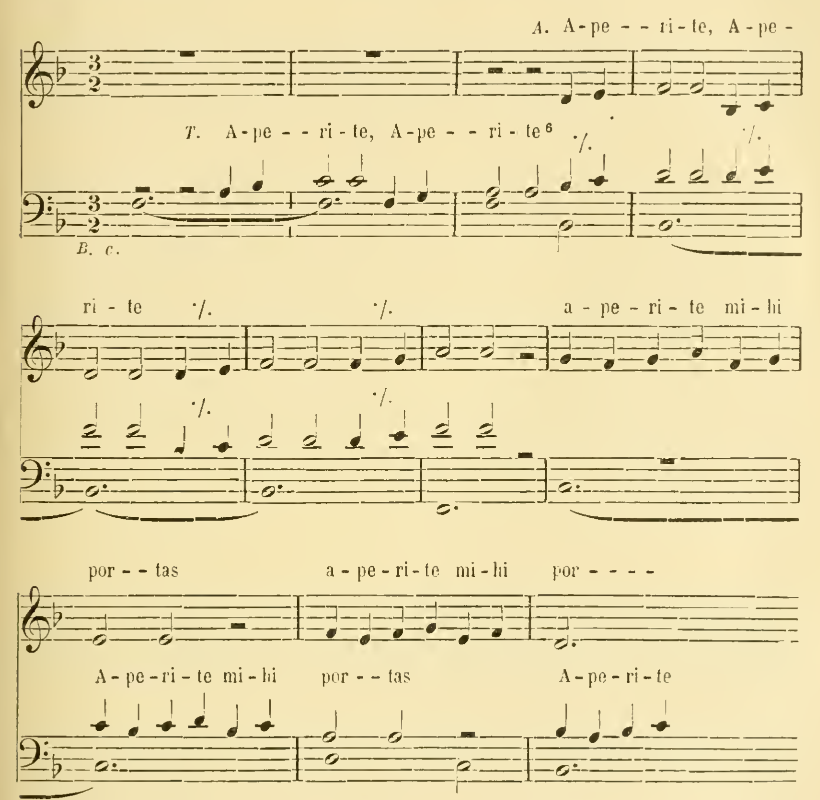
Sur ce sujet, il composa pour trois voix, alto, ténor et basse, deux violons et basse continue[3]. Cet arrangement est, alors, très commun : Heinrich Schütz donne la même ordonnance à plusieurs de ses *Symphoniæ sacræ*, Julius Johann

[1] Buxtehude fit sans doute exécuter cette pièce. Voici la dédicace, qui sert de titre à ce motet, *Serenissimi ac potentissimi Svecorum / Regis* / CAROLI / *Commissario, Helsingorae, meritissimo, / dignissimo,* / Dno / Dn. Christophoro SCHNEIDER / *fautori suo aetatem colendo, arti Musicae / in paucis amico, hoc, qvalecunque est artis / specimen, in grati animi* τεκμήριον, / *strenae loco, dicat et offert / Dietericus Buxtehude, / Ecclesiae, qvae Helsingorae est Germanicae, Organista.* Bibl d'Upsal, 50, 4.

[2] En lui permettant d'accompagner le courrier suédois, d'Elseneur à Hambourg. Le voyage de Copenhague à Hambourg coûtait alors 13 *Rixdaler* « des Pâques à la Saint-Michel. » G. L. Baden, *Faedrelandets Historie*, II, p. 406).

[3] *Aperite mihi portas iustitiae, a 5, A. T. B. et 2 Violini. D. B. H.*

Weiland[1], Christoph Bernhard[2], Caspar Förster[3], Giacomo Carissimi[4], d'autres encore[5], disposent leurs motets de semblable manière. Buxtehude n'a pas l'intention de troubler la coutume, ni par la forme, ni par la substance de son ouvrage. Des deux motifs que le ténor et l'alto présentent, aussitôt après l'introduction, le premier est fort simple, et le second, bien connu :



[1] ΔΕΥΤΕΡΟΤΟΚΟΣ,... Braemae, 1656, nos 13 et 14 (A. T. B., 2 violons), no 12 (C. T. B. 2 v.) et no 15 (A, 2 T. 2 v).

[2] *Geistliche Harmonien*, 1665.
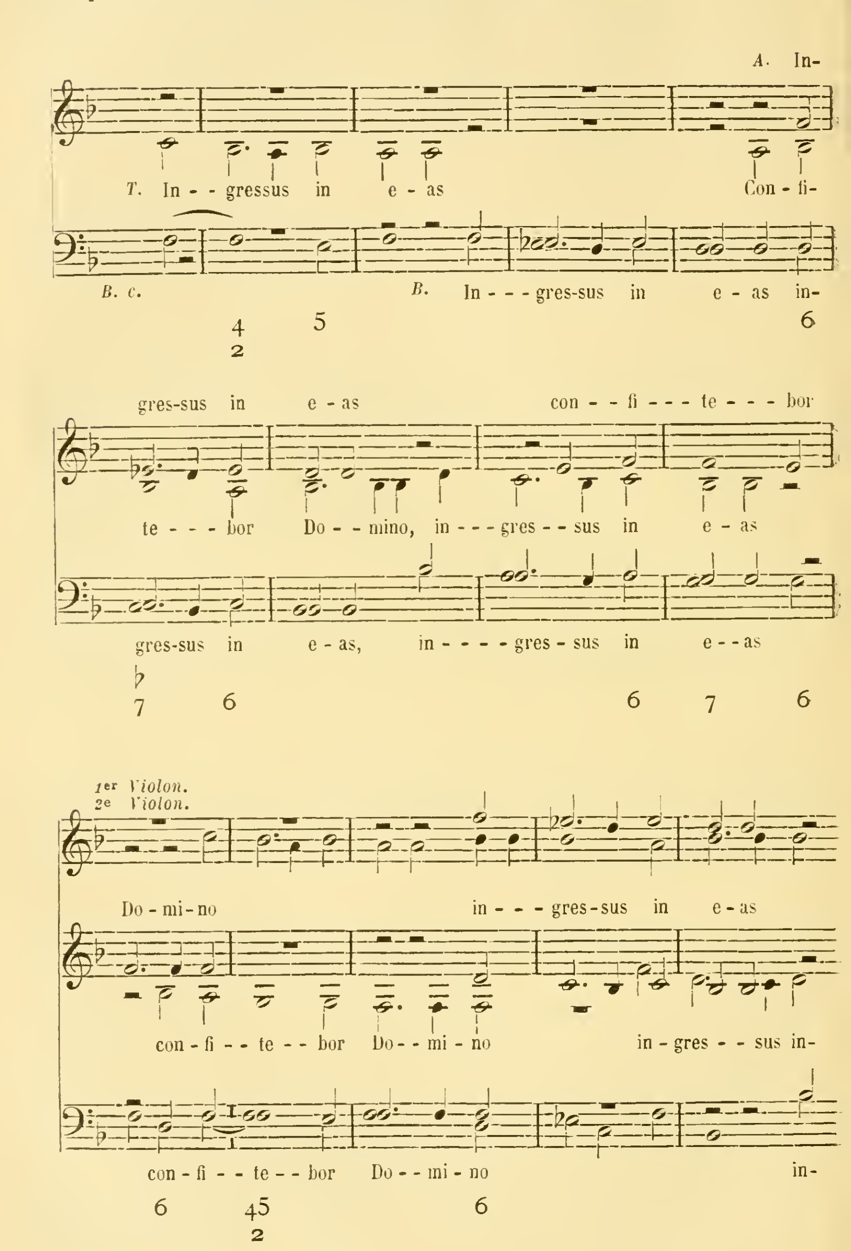
[3] *Repleta est malis anima nostra* (A. T. B. 2 v. Upsal. *Tab.* 78, no 43).

[4] *In te, Domine, speravi* (Bibl. nat. Vm1 1638). — *Surgamus, eamus* (B. nat. Vm1 1267, 11).
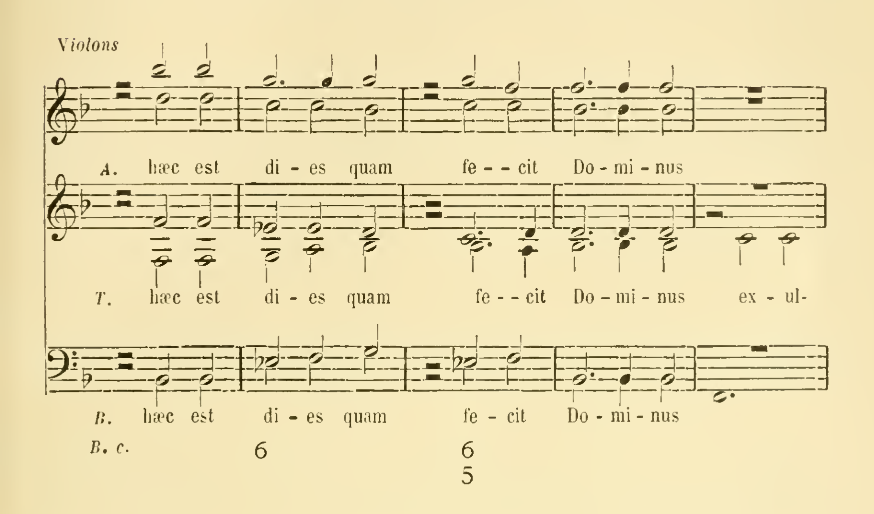
[5] Rosenmüller, *Dialogo... von Tobia vndt Raguel* (Ups. *Tab.* 81, p. 13). — Balt. Erben, *Confitebor tibi, Domine* (Ups. *Vok. mus. i Hdskr. Caps.* 20 : 3).
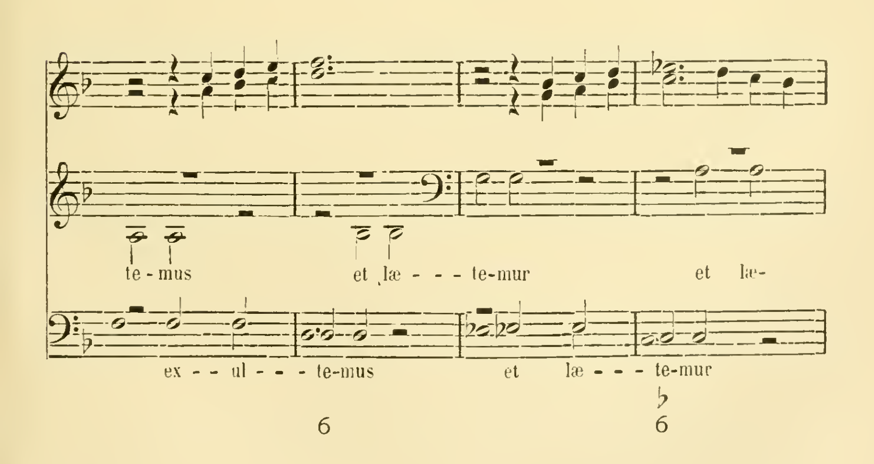
[6] Il y a quelque ressemblance entre ce motif et le motif de *Das ist meine Freude* de Förster (cité p. 77).
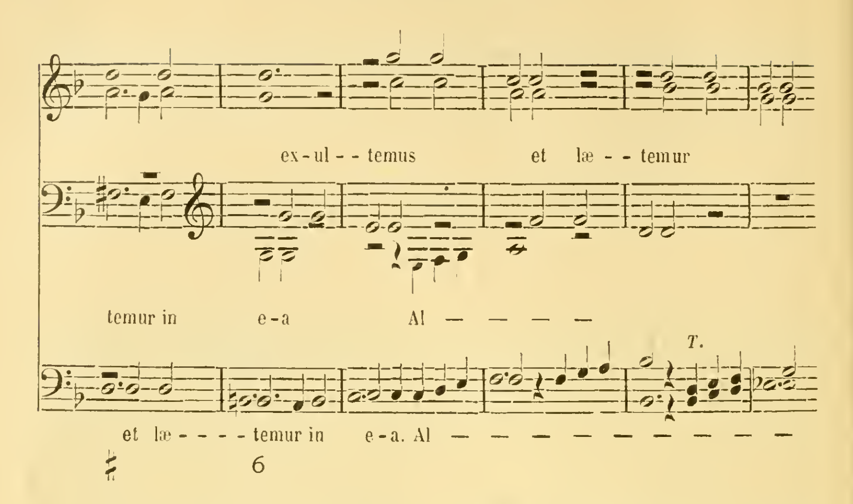
Ce qui paraît ensuite, quand la basse a chanté, en solo, les paroles du début, n'étonne pas davantage:



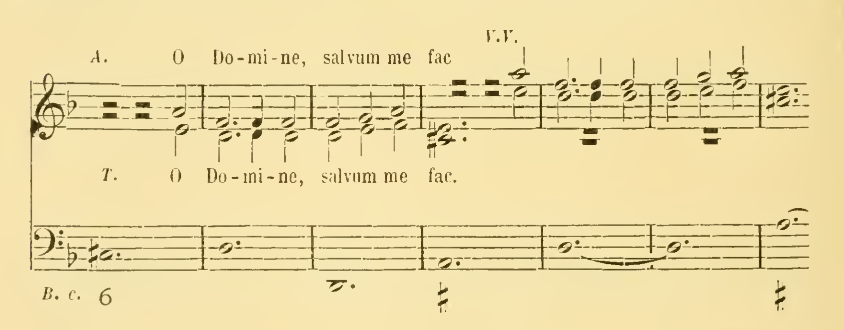
Le rythme puissant des accords pleins, dont les violons étendent l'harmonie, le balancement symétrique des motifs que l'orchestre et les voix échangent, ne sont point, non plus, des ressources nouvelles :







L'invocation *O Domine, salvum me fac,* est modelée d'après une figure expressive que l'on rencontre souvent chez Carissimi [1], et que Schütz n'ignore point [2]:
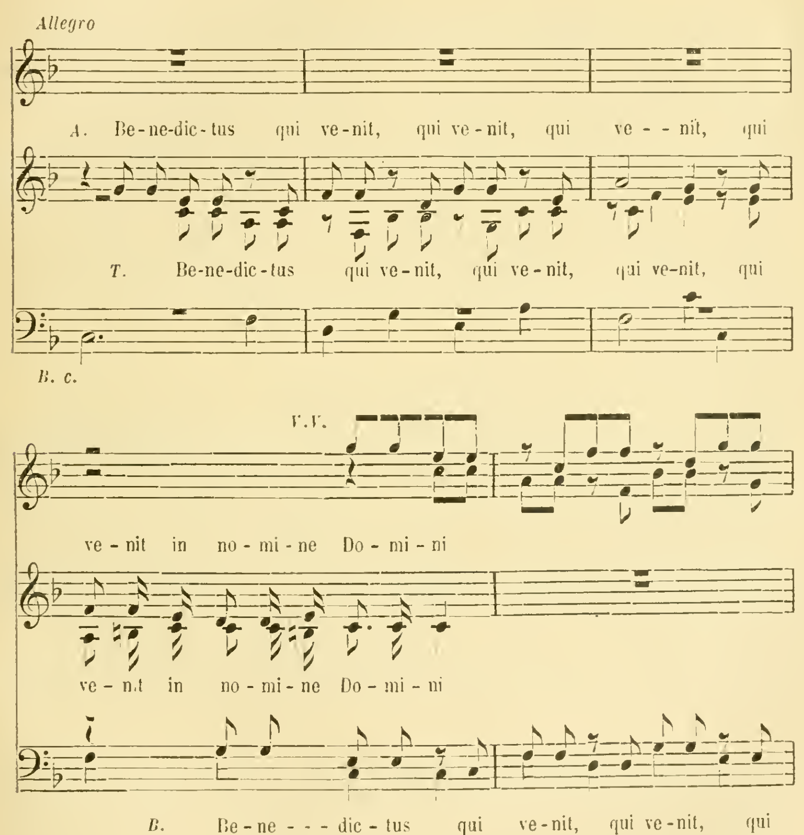


Buxtehude a recours, pour développer cette partie de sa composition, à un procédé qu'il est bien facile d'appliquer, la répétition, en des tons différents, de ces petites formules claires; les voix, deux par deux, les redisent en tierces, et chaque période se termine par la reprise, transposée aussi, des accords qui sont joints à *hæc est dies.* Ainsi, par le jeu

[1] Voyez par exemple la *Plainte d'Ezéchias*, et la *Fille de Jephté*, publ. par M. H. Quittard (*Concerts spirituels*, éd. à la *Schola Cantorum*).

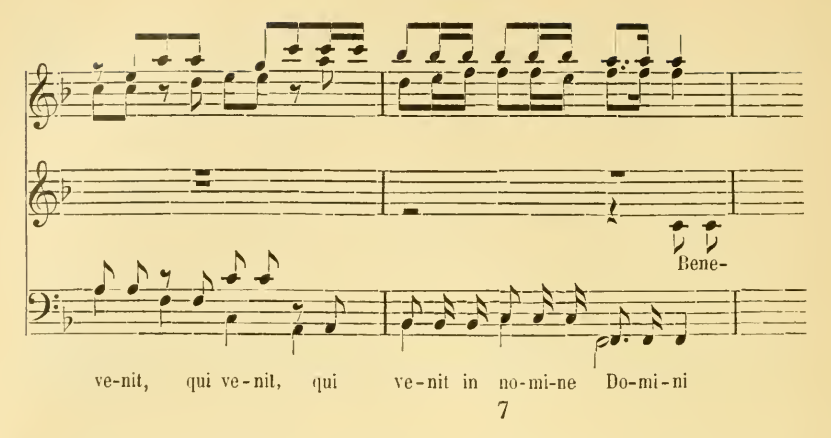
[2] Dans *Komm, heiliger Geist* (*Sämmtlicke Werke*, 11e vol. *Symphoniae sacrae*, IIIe partie, 2e série, n° 10, p. 131), à ces mots, *und lehr uns Gott recht erkennen.* Cf. le *Praeambulum* de Scheidemann cité à la page 50 (A partir d'A).

de la modulation, par la variété des groupements sonores, il en arrive à nous entretenir assez longtemps des mêmes choses, évitant l'excès de monotonie, et sans dépenser beaucoup de savoir, mais avec une grâce ingénieuse, qui sauve tout.
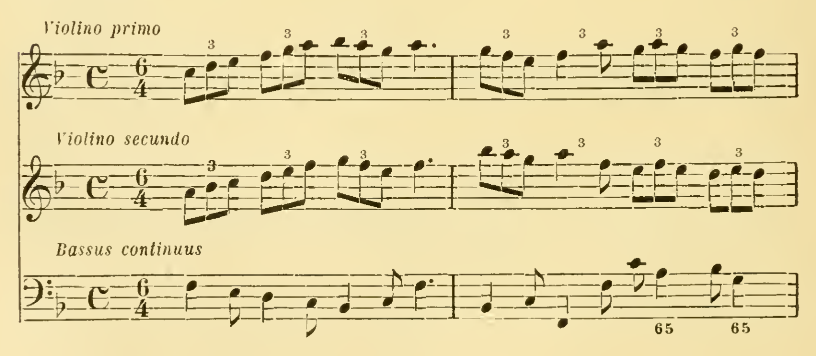
Dans le *Benedictus* qui sert de finale au motet, même fidélité aux coutumes importées d'Italie : sur ces motifs, il y a peu de compositeurs qui n'aient improvisé quelque brillante variation de contrepoint[1], une de ces pages où l'auditeur vulgaire croit distinguer, dans un cliquetis de fugue serrée, les enchaînements d'une forte logique, et les témoignages d'une industrie éprouvée.



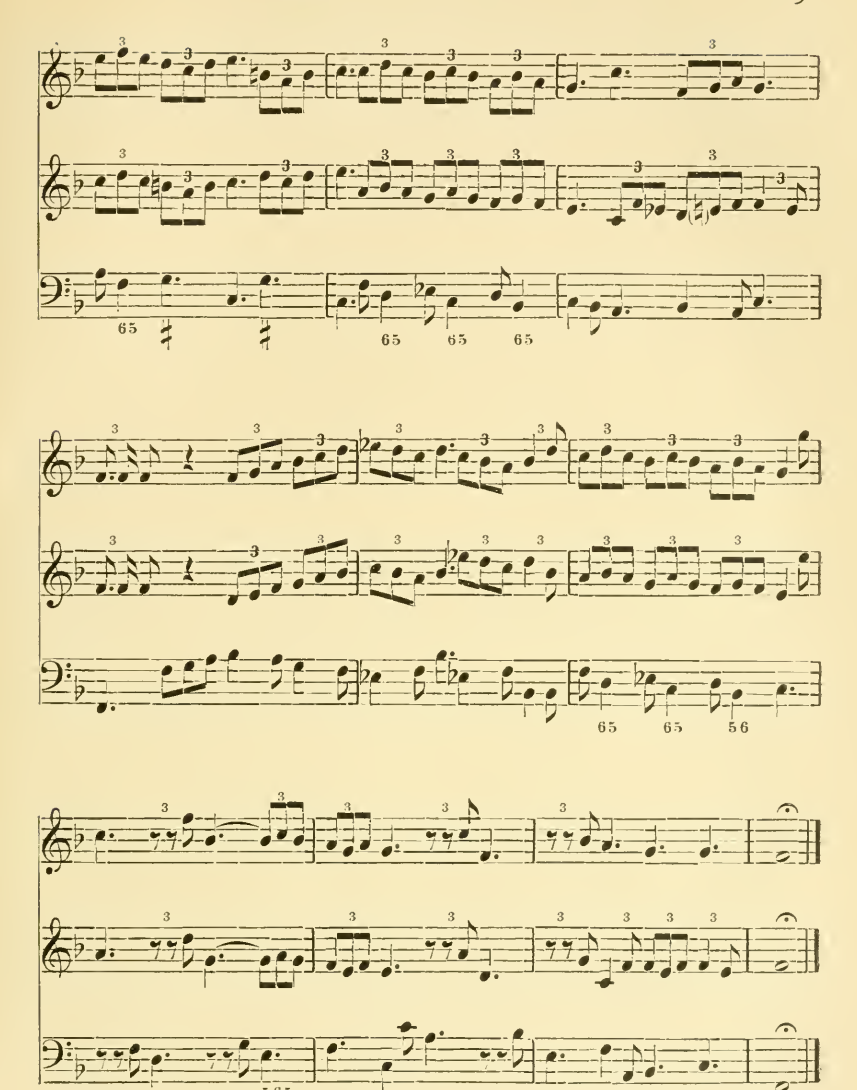
[1] Les exemples abondent, chez Carissimi (*Surgamus*, déjà cité), Schütz (*Sämmtliche Werke*, I, p. 62), Christian Geist (*Laudate, pueri*; Ups. *Tab.* 84, 30. *Anno 1674*).



Ainsi, la dernière partie du motet est fort animée : le début ne l'était pas moins, d'une manière plus unie, sans tumulte simulé, ni emprunté ; surtout, cette introduction est d'un ton beaucoup plus personnel ; le rythme est nerveux, les lignes ont des retours tranchants, l'ensemble se meut avec une vivacité précise, en pleine lumière. Dessin âpre et net, aux traits simples, élégante brusquerie, impétuosité ; qualités propres au style de Buxtehude, et qui sont, apparemment, les signes mêmes de son caractère[1].



[1] Buxtehude, qui veut montrer, sur le titre de ce motet, qu'il sait le grec, traite d'autre part assez mal le texte latin, et coupe étrangement les phrases (*aperite mihi portas — iustitiae; haec est dies quam — fecit Dominus; salvum me fac — me fac, ô Domine — bene prosperare, ō Domine — ô Domine — bene prosperare — bene prosperare*). Enfin, il écrit (le motet paraît autographe) constamment *in nomini Domini*.



BUXTEHUDE A LÜBECK
LA «MUSIQUE DU SOIR»

Lorsque Dietrich Buxtehude s'y installe, en 1668, Lübeck a le renom d'être une fort belle ville. Louis Deshayes de Courmenin y admire, pendant l'été de 1629, l'élégante ordonnance des maisons : « Ce sont de grands et vastes logemens, dont le premier estage est de la hauteur de cinq toises, les portes sont cocheres et de toute la longueur et largeur du logis ; ils n'en font qu'une sale et un poësle à costé, dans laquelle sale ils déployent tous leurs plats d'étain, assiettes, chaudrons et autres ustanciles, et dans le poësle tous leurs verres et gobelets »[1]. Au mois de janvier de 1646, Jean Le Laboureur, qui accompagne la reine de Pologne, au-devant de laquelle vient, à cheval, une « compagnie fort magnifique des principaux bourgeois », observe que « les rues sont grandes et larges, les maisons belles et bien basties : mais la plus part, quoy que tres hautes, n'ont qu'vn estage au dessus de leurs boutiques, où il y a en chacun vne grande fenestre d'vn costé et d'autre, comme en plusieurs autres villes des duchez de Mekelbourg et de Pomeranie. Ce qui est de grande apparence, estans mesmes toutes de briques, mais peu logeables »[1]. Whitelocke, en 1654, voit avec plaisir les beaux bâtiments, les rues larges, les maisons de briques, dont les chambres sont dallées de pierres aux veines rouges et blanches, et de

[1] *Les voyages de Monsievr Des Hayes, Baron de Courmesvin, en Dannemarc, Enrichis d'Annotations Par le Sieur P. M. L.*, Paris, 1664, p. 185.

[2] *Histoire et relation dv voyage de la Royne de Pologne*, 1648, p. 109.

marbre[1]. Balthazar de Monconys, qui visite Lübeck à l'automne de 1663, remarque aussi que les rues « sont fort larges, et propres » : il décrit les maisons de briques, « dont quelques-unes sont à l'Angloise, quarrées et toutes en vitres; les autres sont en creux commes celles de Hollande, mais ont les portes hautes, rondes et ornées de belles sculptures auec de grandes sales à l'entrée, comme celles de Hambourg »[2] : à l'hôtel des « armes de Hambourg », où il loge, on peut faire pénétrer « dans la sale » un carrosse attelé de quatre chevaux. La place est bien fortifiée, et les portes « sont fort belles, mais principalement celle qui va à Olstein ». Les églises « sont bien tenües » ; elles ont doubles aiguilles, couvertes de cuivre. A la cathédrale, est peinte, sur la muraille, l'histoire du cerf merveilleux que rencontra le « duc Henry Leo de Saxe » ; de l'hôtel de ville, de Monconys n'aurait presque rien à dire, si l'on n'y gardait pas « la peau de plusieurs lyons remplie de paille, qui les represente comme vifs, auec un poisson spada ». Les femmes portent de « grandes capelines de paille qu'elles tiennent en l'air sur la teste auec les deux mains », elles ont des manteaux faits comme ceux des hommes, « et des cales qui descendent iusques sur les sourcils, et qui retournent sur les temples et laissent les oreilles descouvertes ». En 1637, Aubery du Maurier vantait les mérites des femmes de Lübeck, de Hambourg et de Brême; elles ne « songent qu'à leur ménage, les mères s'occupent de l'intérieur de la maison, et les filles à coudre et à faire de la dentelle. Tout y est sage et réglé ; une coquette y seroit un monstre; aussi on n'y lit point de romans, qui sont la perte de la jeunesse. On n'y connaît point les cartes », etc. [3]. Dans le journal de Whitelocke sont prônées les vertus du peuple, pacifique et laborieux[4]. On était cependant à la veille de troubles politiques, mêlés

[1] *A Journal of the swedish Ambassy in the Years MDCCLIII* (sic) *and IV*, vol. II, 1772, p. 291.

[2] *Iovrnal des Voyages de Monsievr de Monconys*,... Seconde partie, Lyon, 1666, p. 224 et pp. suiv.

[3] *Mémoires de Hambourg, de Lubeck et de Holstein*, etc., *par feu Messire Aubery du Maurier*, 1735, p. 35.

[4] *A Journal*, etc., II, p. 289.

d'émeutes, et les bourgeois devaient bientôt évincer les patriciens dans le gouvernement de la ville[1]. Quatre bourgmestres et seize conseillers, nommés à vie, étaient chargés de la régir, Quelques-uns de ces sénateurs étaient fameux par leurs missions : Johann Marquard avait représenté la ville aux négociations de Brömsebro, entre la Suède et le Danemark[2]; David Gloxin avait été délégué aux congrès de Münster et d'Osnabrück[3]; Johann Ritter avait porté, en 1660, l'hommage de Lübeck à l'empereur Léopold[4]. Célèbre par le commerce, la cité marchande l'était aussi à cause des bonnes lettres : le *Catharinaeum*, gymnase pourvu de bons maîtres[5], était fréquenté par des élèves que l'on y envoyait de loin.

Comme les canons, les cloches[6], les navires[7] et les maroquins[8], les musiciens de Lübeck étaient alors en grande réputation. « Bien accoutrés et de belle tenue», les *Rathsmusikanten* avaient joué, en 1654, devant Whitelocke, et s'étaient signalés comme des maîtres[9]. Ils étaient au nombre de sept; en 1641, leur orchestre était formé de deux cornets et un trombone, trois instruments à cordes et un luth[10]. Vers le milieu du siècle, il y a dans cette compagnie d'excellents artistes. Depuis 1624, Nicolaus Bleyer y était joueur de cornet : son talent de violoniste était aussi reconnu, et on le tenait pour un compositeur estimable. En 1628, il publia

[1] Max Hoffmann, *Geschichte der freien und Hansestadt Lübeck, 2. Hälfte*, Lübeck, 1892, p. 101.

[2] *Ibid.*, p. 94.

[3] Moller, *Cimbria literata*, I, p. 211.

[4] *Ibid.*, p. 555.

[5] Voyez l'ouvrage de Deecke, *das Katharineum*.

[6] Hoffmann, ouvr. cité p. 111. En 1662, les « marchands de Lübeck » devaient fournir 120 pièces de canon au grand duc de Moscovie (*Rec. des Gazettes*, 1663, p. 368). Ils faisaient aussi commerce de boulets et de munitions (*Rec. des Gaz.*, 1658, p. 15).

[7] *Mitteilungen des Vereins für lübeckische Geschichte und Altertumskunde*, IX, p. 137.

[8] Les tanneurs de Lübeck achetaient les peaux en Danemark (*Les voyages de Monsieur Des Hayes*, p. 46).

[9] *A Journal*, etc., II, p. 294.

[10] *Franz Tunder*, par M. le Prof. Stiehl (*Monatshefte für Musikgeschichte*, 1886, p. 122).

une collection de pavanes, gaillardes, ballets, courantes, etc. : le cantor Andreas Herlitz y joignit l'éloge de l'auteur, qu'il avait trouvé par anagramme, dans son nom, *o vir, belle canis*. Gabriel Voigtländer, ancien trompette de la ville, écrivit pour une œuvre de 1642 un assez long poème[1]. Bleyer mourut en 1658. Quelques années auparavant, Thomas Baltzer, qui, tout en ayant la charge de luthiste, était un violoniste insigne, avait quitté Lübeck et était allé en Angleterre. Le 4 mars 1656, John Evelyn exprimait, en son journal, son admiration pour *the incomparable Lubicer* : il était émerveillé d'entendre un aussi jeune homme varier avec tant d'habileté un thème de cinq notes, et tirer, d'un seul instrument, un plein concert[2]. Dans les pièces que l'on a conservées de lui[3], subsistent les témoignages de ce jeu nourri qui étonnait Evelyn ; il y propose des suites d'accords à trois et à quatre parties, exige, d'ailleurs, de la sûreté de doigté et de l'agilité dans ses traits en sixtes disjointes, et dans ses passages en triples croches. Au service de Charles II depuis 1660, il mourut d'apoplexie, le 24 juillet 1663. Un autre violoniste du conseil, Gregorius Zuber, publia en 1649 des pavanes, gaillardes et ballets à cinq parties, et, en 1659, un second recueil de pièces de cette même sorte, composées à deux et à quatre voix, avec basse continue[4]. Le violoniste Nathan Schnittelbach, né à Danzig le 16 juin 1633, élève de Nicolas Bleyer, dont il épousa la fille, fut aussi *Rathsmusikus* de Lübeck. Avant 1660, il était déjà considéré comme un maître, et Nicolaus Adam Strungk avait acquis, sous sa direction, « une habileté peu commune »[5]. Deux *Suites* pour quatre instruments sont tout ce que nous connaissons de Schnittelbach. Le

1 Kurt Fischer, *Gab. Voigtländer, Sammelbände der I. M. G*, XII, p. 31. Sur Bleyer, voyez aussi Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 25, et C. Stiehl, *Lübeckisches Tonkünstlerlexikon*, 1887, p. 3.
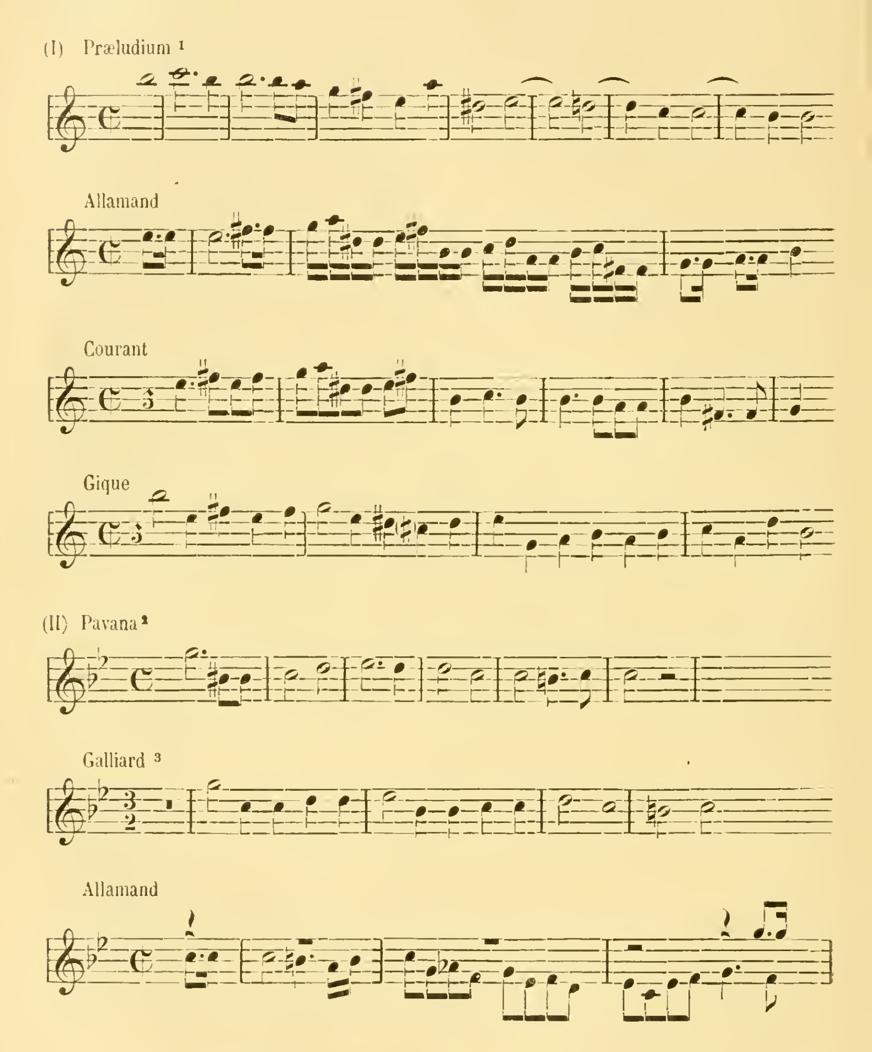
2 *The Diary of John Evelyn...* éd. par W. Bray, 1890, p. 246.

3 M. C. Stiehl a réuni, dans une étude sur Baltzer, des documents et des compositions (*Thomas Baltzar 1630-1663, ein Paganini seiner Zeit. — Monatshefte für Mus. Gesch.* 1888, p. 1). Voyez aussi le *Lübeckisches Tonkünstlerlexikon* du même auteur, Leipzig, 1887, p. 2.

4 *Lübeckisches Tonkünstlerlexikon*, p. 19.

5 Mattheson, ouvr. cité, p. 353.
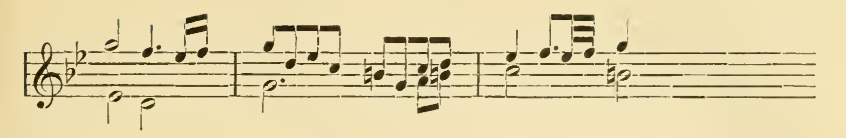
thème des pièces qu'il y juxtapose nous indique déjà dans quel esprit il traite ces séries de danses, cherchant à y mettre de l'unité.
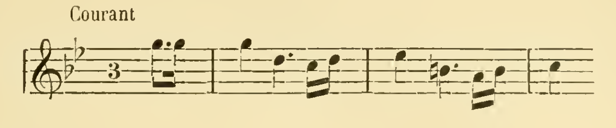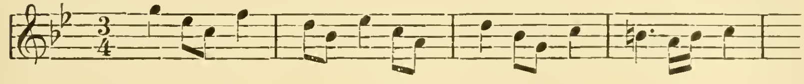


[1] Upsal, *Instrumental-Musik i Handskrift, Caps. 8, 22 (Preludium, Allamand, Courant, Saraband ex E à 4).*

[2] Upsal, *I.-Mus. i Handskrift, Caps. 8, 23 (Pavana, Galiarda à 4 violin di Schnittelbach).*

[3] Le second violon exprime d'abord le thème, dont le premier joue la réponse.







Il composait aussi pour l'église : dans le catalogue de la musique appartenant à la *Michaelis Kirche* de Lunebourg en 1696, on lui attribue un *Magnificat* à 5 voix et deux violons, en sol majeur[1]. Schnittelbach mourut en 1667, le 16 novembre.

Parmi les musiciens du conseil, il faut nommer encore, pour cette époque, Petersen, élu en 1653 ; Elias Baudryngen, de 1652 à 1659 *director musicae instrumentalis* et joueur de cornet à Norköping, reçu en 1659[2]; Zacharias Krohnenberg († vers 1672) ; le luthiste Paul Bruns, mort vers 1654, et le tambour Christophe Ruge, qui servit de 1653 à 1669[3].

Elève de Nicolas Bleyer, Gabriel Schütz, né à Lübeck le 1er février 1633, s'était fixé à Nuremberg où, dès 1655, on applaudissait à sa manière de traiter le cornet et la viole de gambe[4]. Friedrich von Westhoff était né à Lübeck vers 1611 ; après avoir été officier de Gustave-Adolphe, il était devenu luthiste, puis trombone dans la chapelle de l'Electeur de Dresde[5]. Gottfried Kniller né aussi à Lübeck, en 1646,

[1] C. Stiehl, *Lübeckisches Tonkünstlerlexikon*, p. 16, et M. Seiffert, *Die Chorbibliothek der St Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit* (*Sammelbände der I. M. G.*, IX, p. 617).

[2] C. Stiehl, *Lüb. Tonkünstlerlex.*, p. 14 et p. 2.

[3] *Ibidem*, p. 11, p. 3 et p. 15.

[4] *Ibidem*, p. 16. Cf. Mattheson, ouvr. cité, p. 321, et Doppelmayr, ouvr. cité, p. 262.

[5] *Ibidem*, p. 18. Cf. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe... zu Dresden*, I, p. 31.

célèbre peintre de portraits, qui s'établit en Angleterre, maniait le luth en perfection[1].

En cette ville, où l'on voyait tant d'églises aux flèches aigües, les bons organistes ne manquaient pas. Conrad von Höveln cite, en 1666, Johann Schlete, de qui dépendaient les deux orgues de Saint-Jacques, et Heinrich Hasse, organiste de la *Petrikirche*[2]. Vers le même temps, à la cathédrale, Johann Koch succédait à Wehreysen[3]. A Saint-Gilles (*Aegidienkirche*), Heinrich Wulff devait prendre place après Aug. Grecke[4]. Franz Tunder, organiste de la *Marienkirche*, était, de tous ces artistes, le premier. Né vers 1614[5], il avait, s'il faut en croire Mattheson, étudié en Italie avec Frescobaldi[6]. Depuis l'automne de 1641, il était au service de l'église Sainte-Marie[7]. L'orgue en avait été réparé, de 1637 à 1641, par Friedrich Stellwagen[8] et contenait, sans doute, déjà, pour les trois claviers manuels et la pédale, les 54 jeux qui sont énumérés dans le supplément de la *Musicalische Handleitung* de Friedrich Erhard Niedt (1721)[9]. Heinrich Scheidemann avait été chargé d'examiner le travail de Stellwagen.

[1] C. Stiehl, ouvr. cité, p. 10. Kniller mourut à Londres en 1723.

[2] *Der Kayserl. Freien Reichs-Stadt Lübeck Glaub- und Besähewürdige Herrligkeit*, 1666, p. 62 et p. 64 (Bibl. de Lübeck, 8°, 3131).

[3] C. Stiehl, ouvr. cité, p. 11 et p. 18.

[4] *Ibid.*, p. 19. Cf. du même auteur, *Musikgeschichte der Stadt Lübeck*, 1891, p. 20 et p. 21.

[5] M. C. Stiehl cite un certain Gosmannus Tunder qui vécut à Bardowick dans la première moitié du 16e s. (*Franz Tunder*, dans les *Monatshefte für Mus. Gesch.* 1886, p. 121). En 1634, Joh. Rudolphus Tunderus, de Magdeburg, et Fridericus Tunderus de Rostock, étaient inscrits à l'Université de Rostock (*Die Matrikel der Universität Rostock*, publ. par Ad. Hofmeister, III, 1893, p. 96). En 1648, un certain Heinrich Tunder se trouvait à Reval. (J. Lossius, *Die Urkunden der Grafen de Lagardie in der Universitätsbibliothek zu Dorpat*, Dorpat, 1882, p. 141).

[6] *Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 227.

[7] Petrus Hasse, son prédécesseur, était mort au commencement de juin 1640; Joh. Schlete, pendant cinq trimestres, fut organiste par interim (art. cité de M. C. Stiehl).

[8] En 1659, Friedrich Stellwagen fit un orgue à la *Marien-Kirche* de Stralsund (*Die Baudenkmäler des Regierungs-Bezirks Stralsund* V, 1902, p. 453).

[9] *Anhang von den* Dispositionibus *etlicher LX Mehrentheils berühmter Orgelwercke itziger Zeit*, p. 189.

Dès la première année de sa charge, Tunder veut donner plus d'ampleur à la musique de la *Marienkirche*. Les sept musiciens du conseil doivent y participer, mais il demande encore d'autres ressources: en 1642, deux flûtistes sont appelés, et ils reçoivent 9 *Mark*; en 1643, on donne 4 *Reichsthaler* à deux trompettes, et deux flûtistes se partagent 2 *Reichsthaler*. Le traitement de l'organiste était, depuis 1635, de 500 *Mark*, et 9 *Mark* d'accise. Après deux années, Tunder reçut 50 *Mark* de gratification, et, en 1644, obtint la même faveur, en récompense de ce qu'il avait dédié aux autorités de l'église. A partir de 1646, il a 800 *Mark*, payés par quartier, et, en 1647, il devient « maître de l'œuvre » (*Werkmeister*), office qui lui procure 220 *Mark*, le logement et un certain casuel. Son talent et ses travaux étaient certainement tenus en grande estime, puisque son salaire allait croissant. Par les œuvres qui nous restent de lui, nous pouvons reconnaître qu'il méritait ces honneurs et ces encouragements. Grâce aux recherches de M. le professeur Stiehl, qui les a signalés dans les *Monatshefte* d'Eitner, dès 1889[1], et grâce à l'édition qu'en a donnée M. le professeur Seiffert (1900), les motets et cantates de Franz Tunder sont offerts à tout examen[2]. Il est donc inutile de les décrire en détail, ici, mais il ne faut pas négliger d'y remarquer ce qui appartenait au style romain: le récit rapide, un peu indifférent; la clarté des motifs, où il y a parfois de la volonté, moins souvent de l'émotion; l'harmonie précise que retardent rarement les jeux du contrepoint. D'autre part, quelques figures familières à Schütz, par exemple, l'usage singulièrement expressif de l'accord de sixte mineure, partagé en deux tierces majeures[3]; des traits descriptifs qu'il pourrait tenir du même maître, ou de Claudio Monteverdi, et quelques trouvailles heureuses, si ce sont des trouvailles. Dans les chorals pour voix et orchestre, apparaissent, plus distinctement, les inspirations

[1] Vol. XXI (*Die Familie Düben, und die Buxtehude'schen Manuscripte auf der Bibliothek zu Upsala*).

[2] *Denkmäler deutscher Tonkunst*, 3e vol.

[3] Voyez p. 65 de l'éd. Seiffert (*panem doloris*).

de l'artiste allemand : il traite *An Wasserflüssen Babylon*[1], avec une patiente ingéniosité, annonce la mélodie, la montre d'avance dans le miroir ondulant et fugace de l'accompagnement qui en multiplie les images et les déforme, laisse enfin dominer le choral, assoupli, coloré, commenté. La voix se trouble et les instruments sonnent avec rudesse, quand le nom de Babylone est prononcé (mesure 24 et mesure 25) ; une plainte chromatique supporte et environne les mots *da weinten wir von Herzen*[2] ; l'uniforme lenteur de l'ensemble, un soupir judicieusement placé, donnent une traduction expressive du vers *Wir hingen auf — mit schwerem Muth* ; après que l'on a chanté *Die Orgeln und die Harfen gut / An ihre Bäum' der Weiden*, paraissent des motifs où l'on ne peut se défendre de reconnaître une allusion à des thèmes souvent employés par des organistes contemporains de Tunder[3]. Cette œuvre, pleine de pensées, monument de piété scrupuleuse, nous révèle ainsi l'esprit méditatif du musicien ; *Ein' feste Burg* nous révèle sa puissance, la richesse de son imagination, son habileté à représenter le mouvement même de la vie[4] ; le sens de la mise en scène[5] s'y manifeste autant que la pratique intelligente du symbolisme musical[6]. Dans *Wend' ab deinen Zorn*[7], les grands chœurs sont fort remarquables, surtout le dernier, où, par la variété de la disposition, Tunder avive sans cesse l'intérêt. Le deuxième verset, chanté par deux ténors, avec l'orgue, et plus encore le quatrième verset, écrit pour deux soprani et alto, charment par une élégante mélancolie ; mais le texte exigeait de l'âpreté, cette douceur fluide ne suffit point, même si le compositeur y mêle quelques tons accentués :

[1] P. 110 (*Canto solo con 5 viole).*

[2] P. 111.

[3] Froberger (*Capriccio* en sol, dans les *Diverse... Partite di Toccate*, 1693) ; J. K. Kerl en fait aussi usage dans son *Capriccio Kuku* (M. Seiffert, *Gesch. der Klaviermusik*, p. 188) : on peut citer beaucoup d'autres exemples.

[4] P. 142.
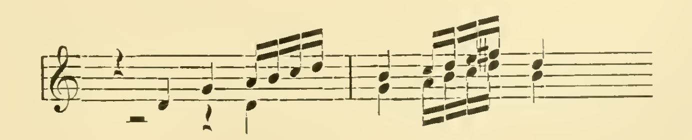
[5] Voyez la musique de bataille, p. 148, la traduction de *fragest du* (p. 149), la solennelle réponse du ténor, *er heisst Jesus Christ*, etc.

[6] En particulier dans la *Sinfonia* (p. 142) et surtout dans le 3/1.

[7] P. 124.

l'organiste de Lübeck drape à l'italienne une jolie figure de la douleur, et il est moins près, dirait-on, de Carissimi que de Carlo Dolci.

C'est la manière des disciples de Sweelinck, et non pas la technique italienne qui paraît dans les chorals de Tunder, que l'on dit élève de Frescobaldi. Six de ces compositions sont conservées en manuscrit à Lunebourg : deux seulement ont été publiées, l'un, *Komm, heyliger Geist*, par M. le professeur Stiehl, dans les *Monatshefte* d'Eitner (année 1886, p. 113), l'autre, *Jesus Christus, unser Heiland*, par M. Straube, dans sa collection, intitulée *Choralvorspiele alter Meister* (p. 130). Le choral *Jesus Christus, unser Heiland*, a trois versets; dans le premier, Tunder emploie la pédale à deux parties; la mélodie est jouée à la basse, dans le dernier, et l'accompagnement est formé de grands motifs énergiques tels que, seuls, les artistes de l'Allemagne du Nord en pouvaient inventer. *Komm heyliger Geist, Herre Gott*, est fort développé, mais ne correspond qu'à une strophe du cantique. Tunder amplifie chaque phrase de la mélodie par des variations qu'il imagine et qu'il prolonge à sa fantaisie, sans dessein d'interpréter le texte méthodiquement, ou de s'imposer un plan musical bien déterminé. Il s'arrête, à son gré, traite avec complaisance le sujet qui lui est offert, ou ne fait que le présenter. Tantôt le chant du choral paraît dès le début du vers qu'il faut interpréter; tantôt un passage le précède[1]; tantôt il est longuement préparé; ainsi, avant le fragment qui correspond à ces mots *dein brünstige Lieb entzünd' in ihn'n*, Tunder prélude à loisir, parce qu'il a trouvé, pour annoncer la phrase, un motif qui l'amuse et qu'il animera aisément[2].
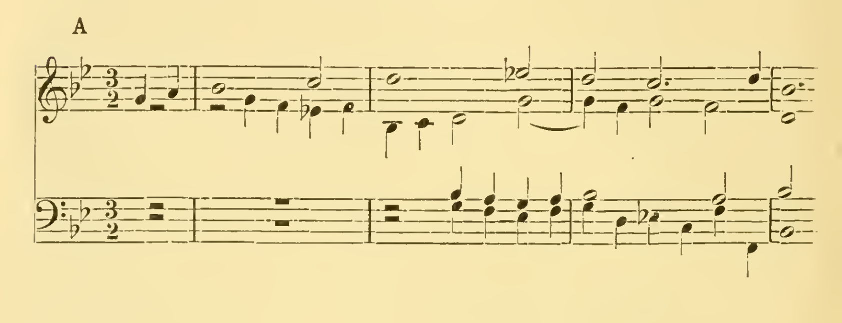


[1] Ainsi, avant le premier vers, et avant *Zum Glauben*.

[2] Lunebourg, *Stadt-Archiv*, K. N. 209.

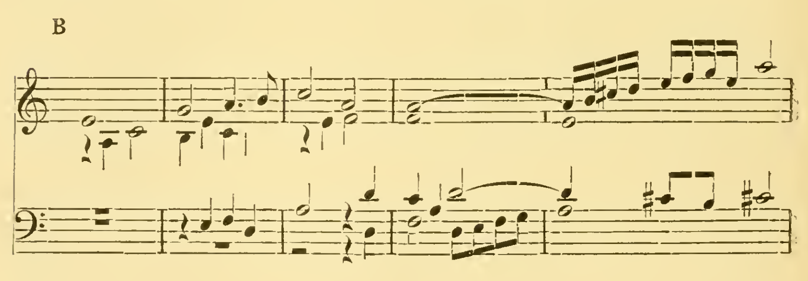
Plus loin, un développement chromatique gagne en étrangeté par l'effet du rythme syncopé, et par le contraste des sonorités, *forte* et *piano*.

Dans les autres chorals, dont la publication serait fort utile, mêmes procédés. Tunder commence volontiers par un trait rapide, sans accompagnement[1]. Cependant, deux chorals, *Jesus Christus, wahrer Gottes Sohn* (A) et *Herr Gott, dich loben wir* (B) sont écrits, dès la première mesure, en contrepoint :

A
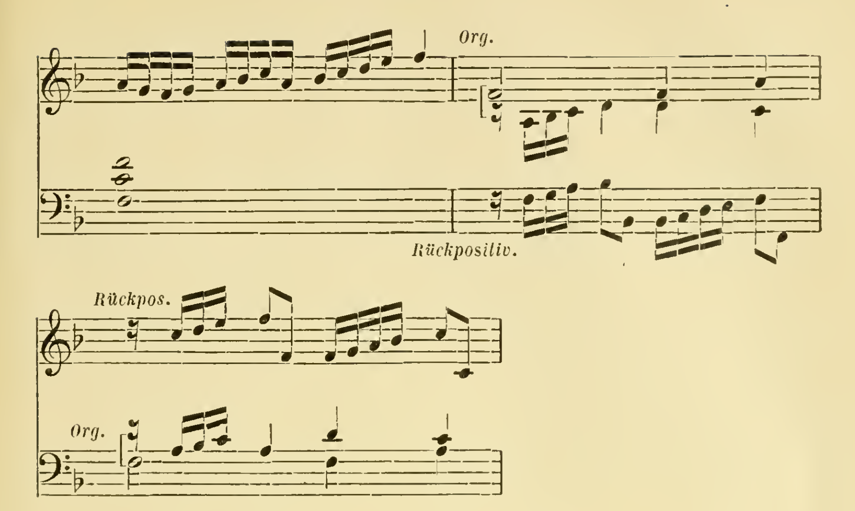


B
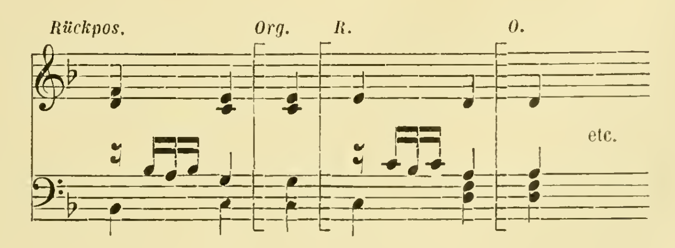


Plusieurs de ces chorals portent l'indication *Auff 2 Clavier*, et l'opposition du *piano* et du *forte* y est assez fréquente (p. ex. dans *In dich hab ich gehoffet* et dans *Komm heyliger Geist*). Dans *Waß kan uns kommen an*, Tunder fait souvent dialoguer les groupes de jeux qui appartiennent à des claviers différents.

[1] Choral *In dich hab' ich gehoffet, Herr* et choral *Waß kan uns kommen an für Noth.*



Cet échange se poursuit, et dans le cours de la même pièce, Tunder emploie encore alternativement les claviers, ainsi :



Il est inutile de redire que ces procédés sont étrangers aux Italiens, et nous n'insisterons pas sur le caractère même de l'ornementation que Tunder donne au chant des chorals ; de même que l'étendue des pièces[1], de même que l'usage obligatoire de la pédale, ces amples fioritures, déployées en gammes[2], ou mêlées de fragments d'arpèges[3] et d'inter-

1 *Waß kan uns kommen an* occupe 10 pages de tablature, à 7 lignes sur chaque page; *In dich hab' ich gehoffet* s'étend sur 4 pages à 8 lignes, *Herr Gott, dich loben wir*, sur 4 pages et deux lignes.

2 Début de *In dich hab' ich gehoffet*, et d'*Auf meinen lieben Gott*.

3 Début de *Waß kan uns kommen an*, et développement de *Jesus Christus wahrer Gottes Sohn*.

valles d'octave[1], témoignent de l'influence des maîtres hambourgeois. Il serait bien surprenant, d'ailleurs, qu'il y eût échappé. Sans chercher plus profondément, et ne fût-ce même que dans les œuvres, les preuves de cette filiation, nous devons rappeler que Heinrich Scheidemann avait été chargé, vers l'automne de 1641, de visiter l'orgue de la *Marienkirche*, réparé par Stellwagen[2].

Franz Tunder connaissait aussi des musiciens établis en Danemark et en Suède. Quand Franz De Minde, après la mort du roi Charles-Gustave (1660) eut passé quelque temps en Suède, il vint à Lübeck, et, rapporte Mattheson, se fit entendre de Tunder, dans sa maison, avec grand succès. « Ensuite, Tunder le conduisit à son orgue et, de là-haut, il chanta comme un ange, en présence d'une assemblée considérable, dont personne ne se souvenait d'avoir entendu un tel chanteur »[3]. Aussi De Minde fut-il accueilli avec faveur par les habitants de Lübeck, dont Mattheson aime à vanter, à cette occasion, la bienveillance et le caractère hospitalier[4]. Parmi les auditeurs se trouvait un vieil officier suédois, qui emmena De Minde à Hambourg, où il désirait aller, parceque la musique y était alors très florissante[5].

Peu d'années après avoir reçu De Minde, Tunder put s'entretenir avec un autre musicien qui venait de Stockholm. Dans le *Libro III di Mottetti e Concerti*, où Gustaf Düben, maître de chapelle du roi de Suède, et organiste à l'église allemande de Stockholm, réunit, en 1664, un grand nombre de partitions, mises en tablature d'orgue[6], se trouve, à la page 46, une composition de Paul Hainlein, maître de Nuremberg, *In lectulo meo*, pour deux violons et deux soprani ; après ce motet, une note du copiste nous apprend

[1] Dernière partie de *Jesus Christus unser Heyland*.

[2] M. Seiffert, *J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler* (*Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, VII, 1891, p. 229).

[3] *Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 227.

[4] Cette bienveillance pour les étrangers n'a pas diminué : le bon accueil et l'aide que j'ai trouvés à Lübeck, pour mes recherches, en sont encore des témoignages.

[5] Mattheson, ouvr. cité, p. 227.

[6] Upsal, *Vokalmusik i Handskrift*, *Part. Tab. 79*.

qu'il l'a écrite le 30 septembre 1663, à la tribune du grand orgue de Sainte-Marie, *in Lybeck* (p. 47 *bis*). Si, comme il est permis de le supposer[1], cette copie est bien de Gustaf Düben, il faut admettre qu'il visita Lübeck en 1663. C'est dans ce même livre de tablature, d'ailleurs, que plusieurs œuvres de Tunder nous ont été conservées.

Franz Tunder mourut le 5 novembre 1667, « vers 9 heures 1/2 du soir », lit-on dans le *Protokollbuch* de la *Marienkirche*. En cette année, il avait eu, pendant seize semaines, une fièvre ardente, que les soins de deux médecins, du barbier, et les remèdes de l'apothicaire avaient un peu calmée, de sorte qu'il avait pu, à la fête de Saint-Michel, satisfaire à son grand désir de jouer de l'orgue à l'église. Mais, vers le 20 octobre, il fut repris du mal. Après avoir ainsi rapporté l'histoire des derniers jours de Tunder, le secrétaire de la *Marienkirche* inscrivit son éloge, rappelant avec quelle application, quel soin, quelle fidélité, il s'était acquitté de ses devoirs d'organiste et de «maître de l'œuvre», et disant combien l'on aurait désiré, tant à l'église qu'en ville, que Dieu le conservât longtemps encore, pour le bien de l'église même et pour la consolation des siens[2].

Sa femme lui survivait[3], et il laissait un fils, qui fut notaire, et deux filles, dont l'une, Augusta Sophie, fut la femme du *cantor* du *Katharineum* de Lübeck, Samuel Franck[4], et dont l'autre, Anna Margaretha, devait être la femme de Dietrich Buxtehude

* * *

C'était un grand honneur que de succéder à un musicien aussi fameux que Tunder, considéré comme un organiste

[1] Il semble que l'on puisse en décider, d'après l'écriture.

[2] C. Stiehl, *Franz Tunder* (*Monatshefte für Mus. Gesch.*, XVIII, 1886, p. 124).

[3] Elle reçut un legs de Jochim Wulff, mort en 1669 (*Mitteilungen des Vereins für lübeckische Gesch. und Altertumskunde*, IX, 1899-1900, p. 152, art. de M. Ed. Hach).

[4] Cf. Deecke, *das Katharineum*, et C. Stiehl, *Lübeckisches Tonkünstler-lexikon*, 1887, p. 7.

« très expert en son art », et comme un maître singulièrement entendu et universellement réputé[1], dont la science et la pratique étaient hors du commun[2]. Il fallait suffire à la comparaison, se défendre contre des souvenirs et contre des regrets. Bien plus, il était nécessaire, même si l'on s'était fait apprécier à l'égal du mort, de montrer que, seul de tous les vivants, on méritait de lui succéder. Et, pour cela, on devait entrer en parallèle avec de fort illustres personnages, se soutenir en face d'eux, grandir en même temps qu'eux, lutter sans cesse. Car, certainement, de Lübeck, les amateurs de musique ne manquaient pas d'observer, avec intérêt, les exploits des musiciens de Hambourg, de rapporter, à ce qui se faisait là, tout ce qui se faisait chez eux, d'opposer à leurs propres musiciens, des rivaux très dangereux. Depuis 1654, nous l'avons dit[3], Matthias Weckmann était organiste de l'église Saint-Jacques à Hambourg. Après la mort de Heinrich Scheidemann (1663), Jean-Adam Reincken, qui lui était adjoint depuis 1658, lui avait succédé. Il s'était déjà proposé à l'admiration par un choral pour l'orgue, *An Wasserflüssen Babylon*, pièce très développée, où il témoigne d'une grande richesse d'imagination, y mettant une extraordinaire variété dans la disposition, dans les rythmes, dans les broderies, dans les effets : alternance des claviers, ou concurrence, échos, lentes évocations du chant à la pédale; style miroitant, faconde tourbillonnante, qui émerveilleront le plus simple des auditeurs, ne le déconcerteront jamais, puisque, sous cette parure qui l'amuse, et dans ce flot de sonorités mêlées, il reconnaîtra sans peine quelque fragment du choral qu'il sait, et jouira dans le même moment, par l'oreille, flattée, et par l'esprit, agissant.

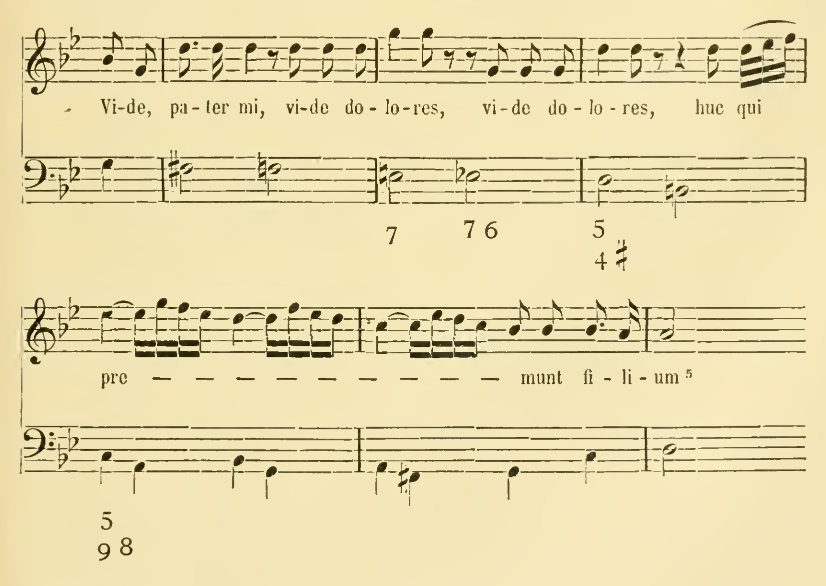
Après la mort de Thomas Selle, *cantor* de la ville (2 juillet 1663), Christoph Bernhard avait été choisi pour le remplacer. Six musiciens s'étaient présentés en même temps que lui : Sebastian Knüpffer, *cantor* à Leipzig, Werner

[1] C. Stiehl, art. cité, p. 123 et p. 124.
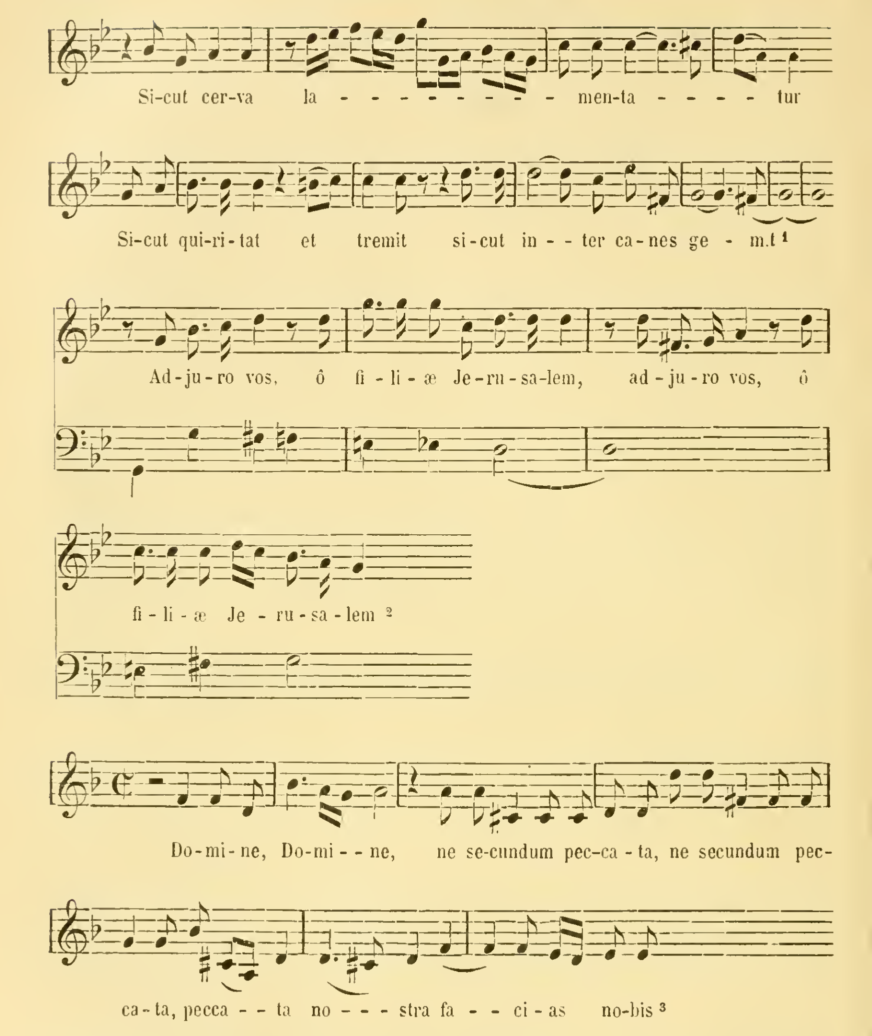
[2] *Gesuch des Peter Grecke...* publ. par M. C. Stiehl (*Monatshefte f. M. G.*, XX, 1888, p. 111).

[3] P. 54.

Fabricius, organiste à la *Nicolai Kirche* de Leipzig[1], Gumbrecht, de Hanovre, Funccius, de Lunebourg, Johann Theile, dont nous aurons encore à parler, et Christian Geist, que patronnait le représentant de Hambourg à Stockholm. Tous ces compositeurs envoyèrent de leurs œuvres, qui furent jouées et examinées, et l'on put distinguer les caractères particuliers au talent de chaque auteur. « Geist avait un style délicat, d'où l'on pouvait constater qu'il avait eu commerce avec les Italiens »[2]. Ce compositeur était, sans doute, originaire des environs de Güstrow, où, depuis 1650 environ jusqu'à sa mort, Joachim Geist, de Teterow, fut *cantor* au gymnase[3]. Peut-être est-ce lui qui servit pendant quelque temps à la cour de Danemark, où, après le départ de Förster, un certain Christian Geist, Mecklembourgeois, chantait la basse[4]. Par sa musique, on voit bien qu'il avait, comme le dit Mattheson, beaucoup pratiqué l'art des maîtres italiens; dans les phrases de récitatif, il parle comme eux :
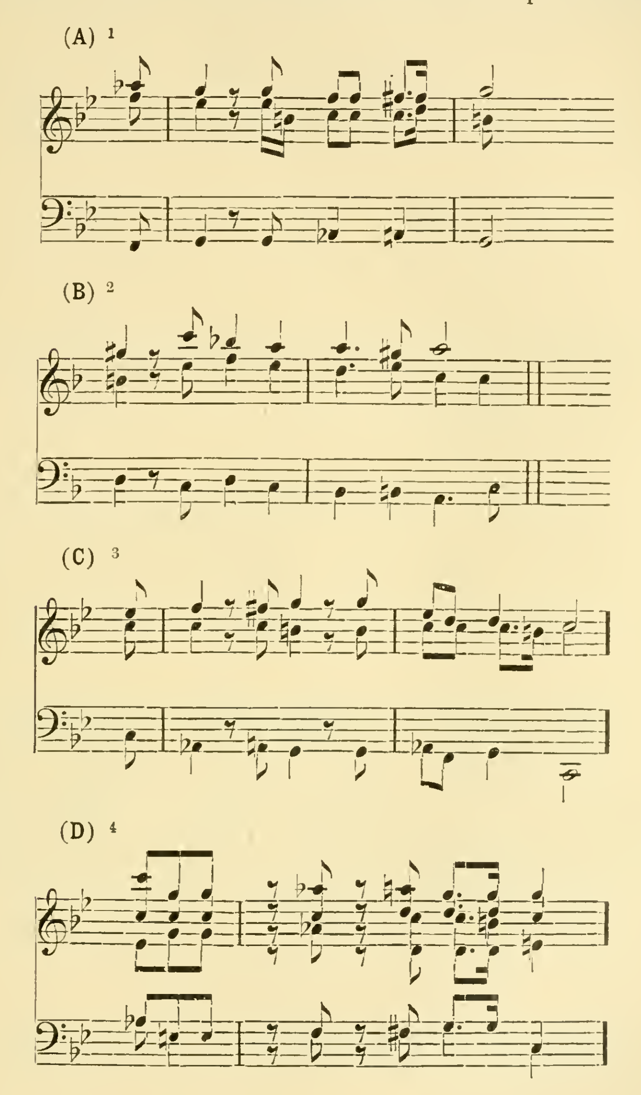


[1] Au sujet de Fabricius, voyez plus haut, p. 41.
[2] *Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 19.
[3] *Nova literaria maris balthici et septentrionis, collecta Lubecae, 1704*, p. 163 et p. 164.
[4] Carl Thrane, ouvrage cité, p. 26.
[5] Upsal, *Tab.* 84: 35.



Les grands intervalles, le bouleversement du rythme, la déclamation entrecoupée, la plainte profonde des sixtes descendantes, la basse par demi-tons, l'accent émouvant de l'appoggiature, donnent la force au langage expressif de Geist. De même que Giacomo Carissimi, de même que

[1] *Ibid.*, fol. 12*b* et 13*a*, 7ᵉ ligne.
[2] *Ibid. Tab.* 82 : 2 (bis).
[3] *Ibid. Tab.* 84:33.

Caspar Förster qui, dans ce cas encore, imite le maître romain, Geist écrit fréquemment des suites d'accords où le chromatisme donne à la modulation un tour particulier :



[1] *O Jesu amantissime*, introd. mes. 6 (Ups. *Tab.* 84 : 36).
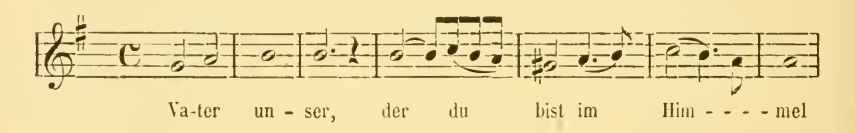
[2] *Domine ne secundum*, déjà cité, *Sinfonia*.

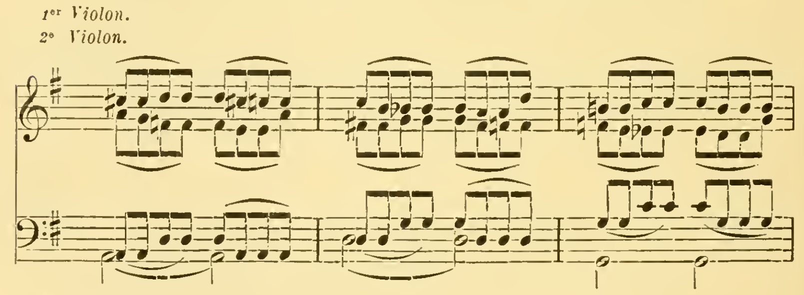
[3] *Vide, pater mi*, dernière ritournelle (Upsal, *Tab.* 84 : 35, fol. 14*b*. 3e ligne).

[4] *O Jesu amantissime*, conclusion.

L'agréable volubilité des Italiens ne lui est pas étrangère non plus[1]; il possède aussi le sens de la forme[2]. C'en est assez pour que soit justifié l'éloge que lui accorde Mattheson. Il faut remarquer, en outre, qu'il est profondément allemand. Il semble que, bien souvent, sa musique soit assombrie par le souvenir des misères de ce temps où l'Allemagne du Nord fut ravagée[3], et il choisit de préférence ses textes dans l'office des jours de pénitence et de détresse[4].

Une de ses œuvres les plus caractéristiques est le *Vater unser* pour *soprano*, deux violons et basse; presque partout les paroles sont soumises à l'uniforme gravité de l'intonation liturgique, à peine assouplie ou colorée çà et là[5], et les instruments les accompagnent d'une harmonie frémissante et troublée. D'une part, la prière à laquelle l'évangéliste attribue une origine divine; d'autre part, la prière passionnée de l'homme:
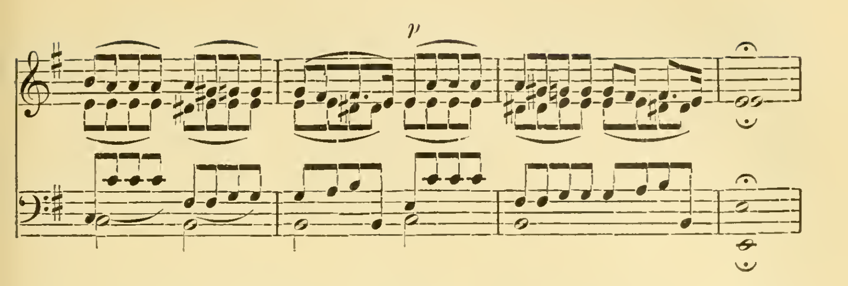




[1] *Laudate pueri* (Ups. *Tab.* 84 : 30). Copie de 1674.
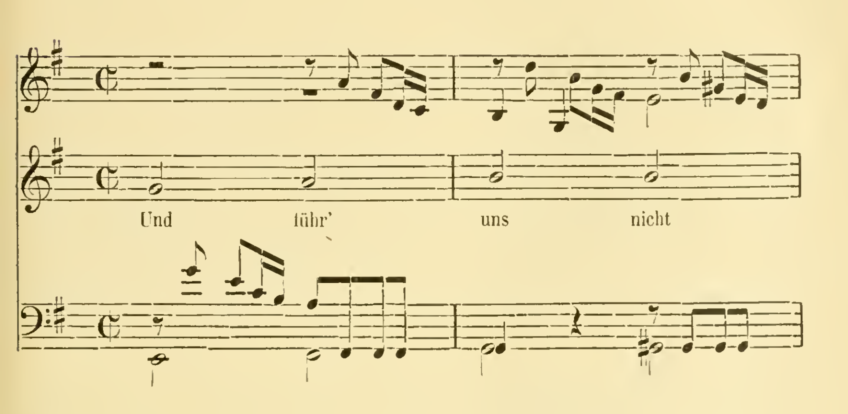
[2] Ainsi, à la fin du *Laudate*, il reprend les motifs du début: il y un retour analogue dans son *Jesu dulcis dilectio* (Ups. *Tab.* 84 : 40). La copie de cette pièce est de 1675.
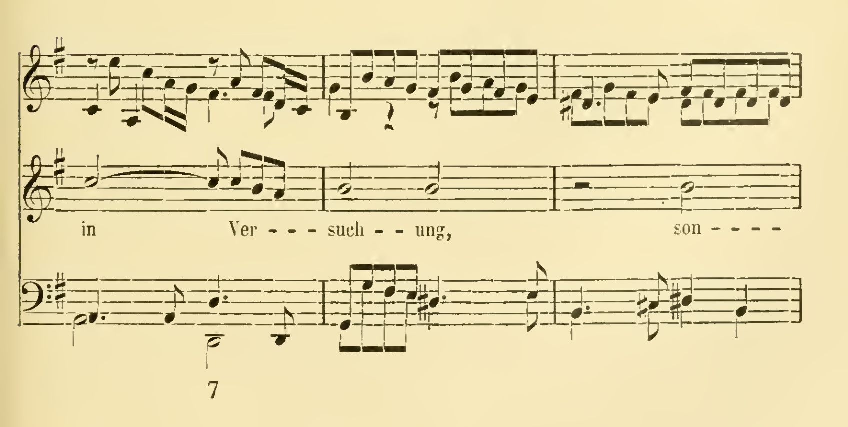
[3] En 1664, Andreas Gödeke publiait son *Holsteinisches Turteltäublein*, 30 *Lieder* sur la désolation que la dernière guerre avait répandue dans «le noble Zimberland».
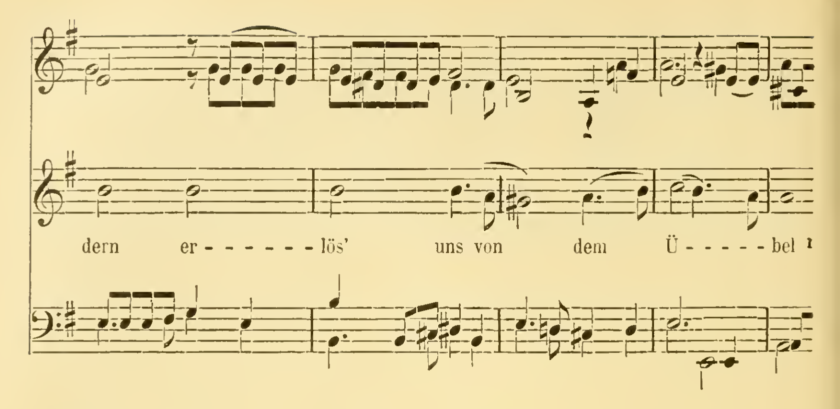
[4] *Domine, ne secundum*. — *Vide, pater mi*, etc.

[5] Upsal, *Tab.* 85 : 80.


p


Und führ' uns nicht


in Ver - - - such - - ung, son - - - -
7



Tandis que les violons répondent au chanteur, qui vient de dire *als wir verlaßen unsern Schuldigern,* la viole de gambe orne le dessin de la basse continue. Ces « diminutions » à la vieille mode[2], qui sont familières à Thomas Selle[3], à qui Geist prétendait succéder, se trouvent encore dans une composition de Geist sur le choral *Wie schön leuchtet der Morgenstern,* pour *canto solo, 2 violini è viola da gamba*[4].

* * *

Les œuvres qu'avaient envoyées les concurrents, furent exécutées à l'église de Saint-Jacques, et au *Refectorium* de la cathédrale, où se réunissaient les artistes et les amateurs qui avaient fondé le *Collegium musicum*[5]. Cette société, de cinquante personnes, avait été fondée par Matthias Weckmann, et par « deux notables amis de la musique », en 1660. Les compositions les plus remarquables de Venise, de Rome, de Vienne, de Munich, de Dresde, avaient été demandées, et les musiciens les plus illustres cherchaient à entrer dans

[1] *Ibid.*, fol. 11*a*, 2e l. La citation qui précède comprend tout le premier interlude (après *auf Erden*).

[2] Voyez les indications que donne Schütz, avant son *Historia von der Auferstehung* (1623).

[3] *Concertuum Latino-sacrorum.... Liber primus*, 1646 (n° IX, *Ecce nunc benedicite*).

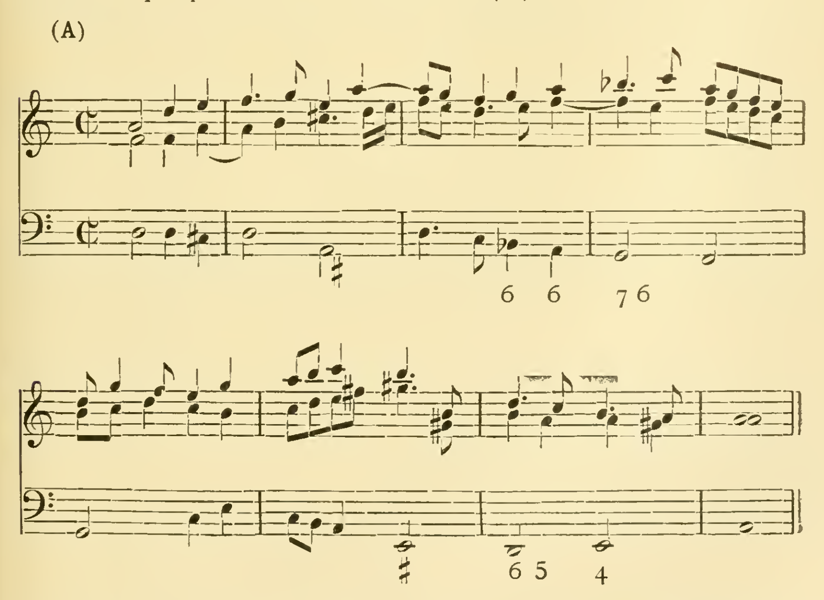
[4] Upsal, *Tab.* 85 : 85.

[5] En ce concours, ce fut Christoph Bernhard qui l'emporta.
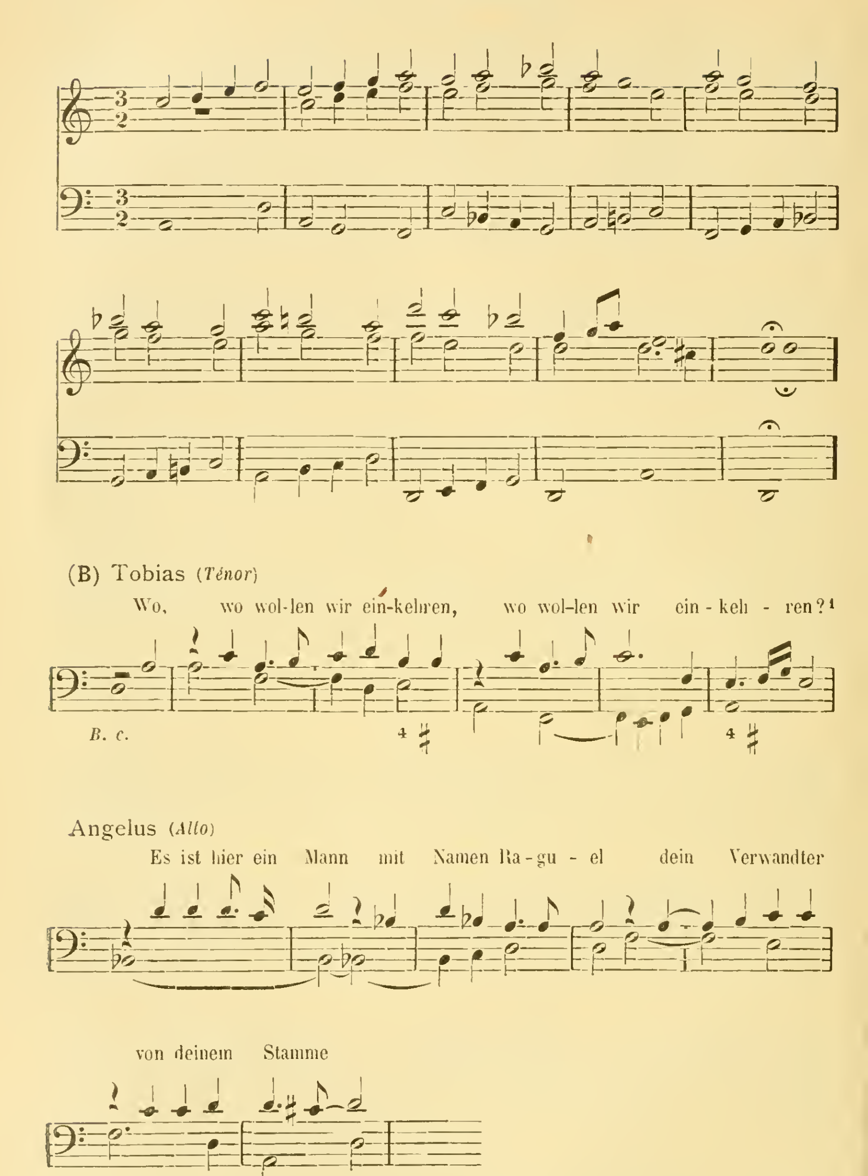
cette compagnie[1]. Là, trouvait place toute cette musique, dont le sujet était religieux, mais que l'on ne pouvait admettre à l'église. Ainsi, le *Dialogo... von Tobia vndt Raguel*[2], dont l'auteur, désigné par les initiales J. R., est, sans doute, Johann Rosenmüller, qui s'était réfugié à Hambourg, en 1655 pour échapper aux poursuites que les magistrats de Leipzig avaient ordonnées contre lui[3]. Ce petit oratorio, écrit pour alto, ténor, basse, deux violons et *continuo*, est d'une grande simplicité de ton ; les tournures de la déclamation italienne s'y mêlent aux phrases lumineuses dont Schütz a tracé le modèle ; il y a du naturel et de la vie dans le récitatif, Raguel parle un langage qui, même solennel, ne manque pas de bonhomie, et les invocations au Dieu d'Abraham, etc. préparent, avec majesté, au chœur final dont elles forment, d'ailleurs, les assises.

Il n'est pas superflu de citer ici quelques fragments de ce *Dialogo* : l'introduction (A), les premières phrases du chant (B), un motif de ritournelle (C), et le début du solo de basse qui précède la conclusion (D).
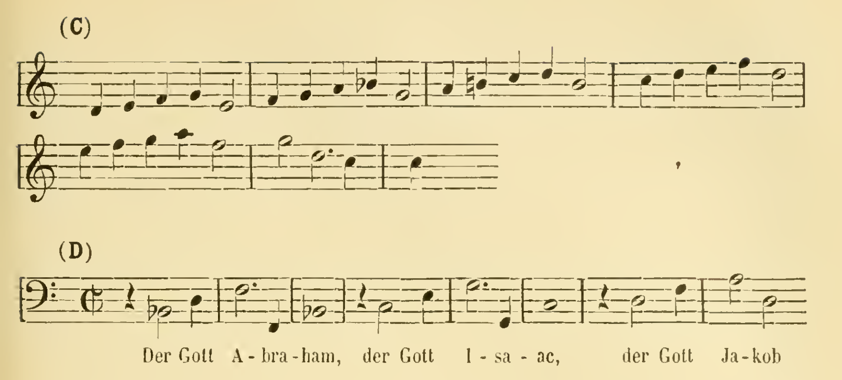
(A)



[1] Sur le *Collegium musicum* de Hambourg, voyez l'important article de M. Seiffert (*Sammelbände der I. M. G.*, II, p. 76).
[2] Upsal, *Tab.* 81 : 13.
[3] Voyez l'étude publiée en 1898 par W. Hornefer.



[1] A la suite de cette demande, inscrite sur le titre du *Dialogo*, se trouvent deux réponses; dans l'une, on conseille d'aller à l'auberge de Hambourg; dans l'autre, on recommande *die Lübsche Herberg* «où il fait bon pour celui qui a la bourse bien garnie».



Les œuvres de Caspar Förster, le maître de la chapelle du roi de Danemark, étaient aussi connues du *Collegium musicum* de Hambourg. Nous avons cité déjà ses « Histoires » tirées de l'Ecriture[1]: elles furent, sans doute, accueillies comme le *Dialogo* de Rosenmüller. Mattheson désigne expressément les « belles sonates à deux violons et viole de gambe », parmi les compositions que Förster envoya, « sachant bien qu'il y avait là des personnages célèbres qui, mieux qu'une cour au jugement capricieux, pouvaient apprécier de telles choses »[2]. Quand Förster eut quitté Copenhague pour toujours, il vint à Hambourg, où il s'installa chez le fameux violoniste Samuel Peter von Sidon[3]. Successeur de Joh. Schop, mort en 1665, Sidon était peut-être devenu l'ami de Förster à Copenhague même: un certain Jörgen Sidon (ou Sidow) avait servi dans la chapelle de Christian IV et de Frédéric III et avait été nommé *cantor* de l'école latine de Notre-Dame[4], et, vers 1660, la reine de Danemark avait pour violoniste de sa chambre un Pietro Sidow (Sydon) en qui l'on doit peut-être reconnaître Samuel Peter von Sidon[5]. Une sonate manuscrite pour violon seul, conservée sous le nom de S. P. Sidon[6] était destinée à des virtuoses: notes

[1] Voyez plus haut, p. 71. Son *Dialogo de Divite et Lazaro* est dans le même livre de tablature que le *Dialogo von Tobia vndt Raguel.*

[2] *Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 74.
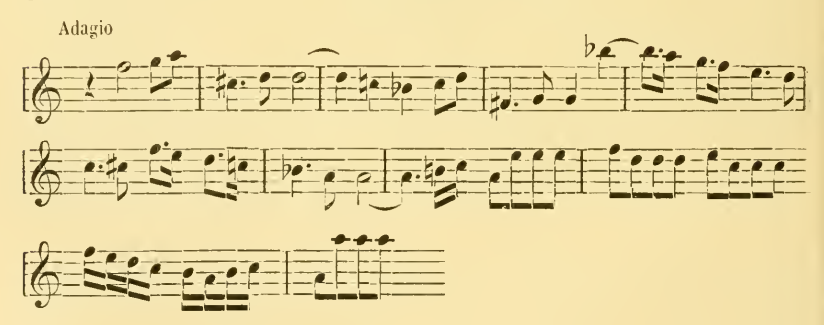
[3] *Ibid.* p. 75.

[4] Carl Thrane, *Fra Hofviolonernes Tid*, p. 13, p. 406 et p. 434.

[5] *Ibid.* p. 21.

[6] Upsal, *Caps.* 59 : 5.

élevées (*mi* et *ré* au-dessus des lignes), suites de tierces mêlées de quartes, traits en triples croches, se trouvent dans cette œuvre, écrite sur le plan d'une suite[1]. Ces audaces convenaient à un artiste qui, d'après Johann Rist, surpassait de beaucoup Johann Schop[2]. Une des sonates pour deux violons et basse de Caspar Förster, est intitulée *La Sidon*[3]. Elle se compose de deux pièces fuguées et d'un finale à trois temps, de caractère chantant: des passages en solo séparent les différentes parties de la sonate. Dans une autre composition, Förster avait laissé le soin aux exécutants de faire valoir à leur gré leur propre talent, tout en jouant dans un ensemble réglé à l'avance: en 1656, Rist entendit chez Christoph Bernhard, à Hambourg, une belle sonate pour deux violons et viole de gambe, dans laquelle chaque musicien «avait huit mesures, pour faire entendre ses libres improvisations, *nach dem Stylo phantastico*»[4]. C'était comme un défi porté par le compositeur. Il avait assez de confiance en sa propre originalité, pour ne pas craindre l'invention des autres, brodant sur son œuvre. Auraient-ils su rêver des phrases où la contemplation et l'emportement se succèdent avec plus de soudaineté que dans cet *adagio* de la sonate que Förster nomme si justement *La Pazza*[5]?



[1] Après une *Sonata* où le mouvement change plusieurs fois, Sidon écrit une *Allemande*, une *Courante*, une *Sarabande* et une *gigue*. Ces quatre pièces sont faites d'après un thème unique: les trois premières sont suivies, chacune, d'une *variatio*.
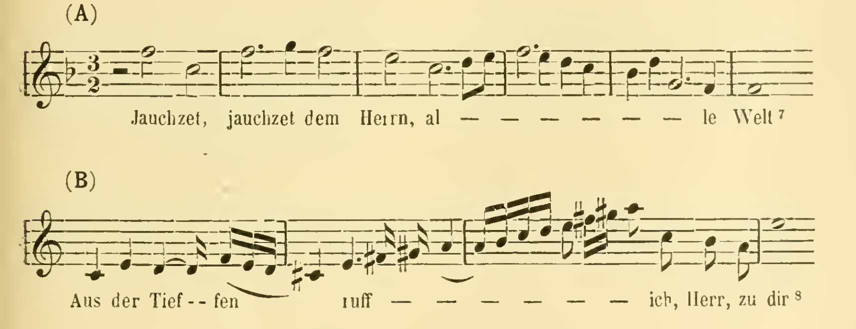
[2] Mattheson, ouvr. cité, p. 21.

[3] Upsal, *Instrumentalmusik i. Handskrift*, *Caps.* 3: 10.

[4] Mattheson, ouvr. cité, p. 21.

[5] Upsal, *I. M. i Hdskrift*, *Caps*, 3 : 9.

A Hambourg, Förster fit exécuter, chez Christoph Bernhard, un motet latin de sa composition, pour alto, ténor et basse: il chanta la basse[1] et joua le continuo; Bernhard prit la partie de ténor, et l'alto fut interprété par un castrat que Förster avait amené avec lui de Danemark, et qui devait être le fameux Gioseppo Petrucci, son inséparable compagnon[2]. En somme, un vrai concert italien, car Bernhard avait été à Rome, comme Förster; il avait visité Carissimi et les autres maîtres, et étudié leur manière[3]. Peu de temps après avoir été élu et accueilli par les conseillers de la ville de Hambourg[4], Bernhard leur dédia vingt *Deutsche Concerten* où se remarquent la précision de dessin (A) et les procédés dramatiques des Italiens[5], en même temps qu'une certaine prédilection pour les couleurs sombres, et pour les traits vigoureux et de vaste envergure[6] (B).



[1] Mattheson, ouvr. cité, p. 21.

[2] Sur ce chanteur, voyez l'ouvrage déjà cité de M. Carl Thrane p. 20 et p. 25.

[3] Mattheson, ouvr. cité, p. 18.

[4] Les premiers de la ville avaient été au devant de lui jusqu'à Bergedorf avec six carrosses (Mattheson, ouvr. cité, p. 20).
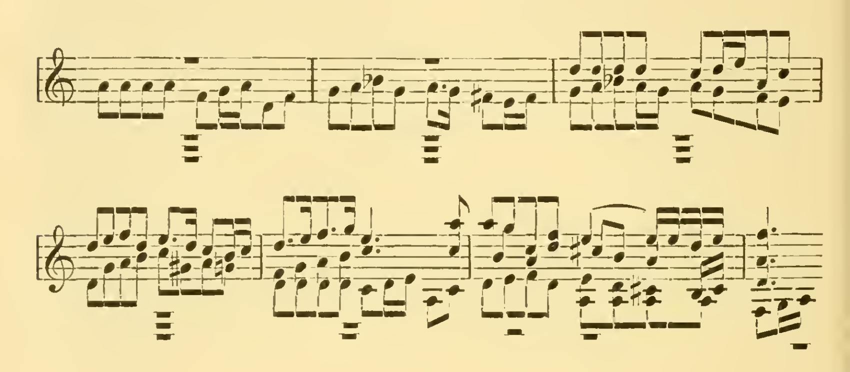
[5] Voyez la puissante simplicité du *Jérusalem, die du tödtest die Propheten.*

[6] Ce recueil, intitulé *Geistlicher Harmonien erster Theil* fut publié à Dresde en 1665 : je renvoie, pour la dédicace et les poèmes qui l'accompagnent, à l'excellent *Catalogue critique et descriptif des Imprimés de Musique des XVI*e *et XVII*e s. de la bibl. de l'université royale d'Upsal, rédigé par M. Rafael Mitjana (T. I, 1911).
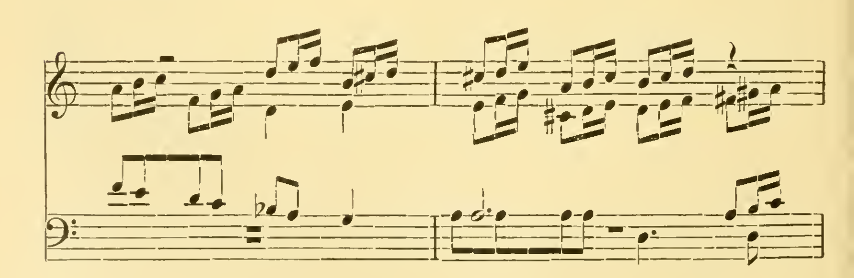
[7] Upsal, *Tab.* 78 : 6.

[8] Upsal, *Tab.* 80 : 62.

Dans le motet *Benedic, anima mea,* qui n'est conservé qu'en manuscrit, paraît, de plus, son habileté d'écrire à plusieurs chœurs, avec un orchestre somptueux[1] On peut, du reste, se former une idée assez exacte du style de Bernhard en étudiant les compositions que M. Seiffert a publiées dans les *Denkmäler deutscher Tonkunst*[2], avec un certain nombre de compositions de Matthias Weckmann. De ce fondateur du *Collegium musicum,* je ne citerai, à côté des œuvres éditées, que chacun peut étudier, qu'une *Fantasia ex D,* conservée dans les livres de tablature de Lüneburg[3]. La première partie en est écrite sur ce thème,
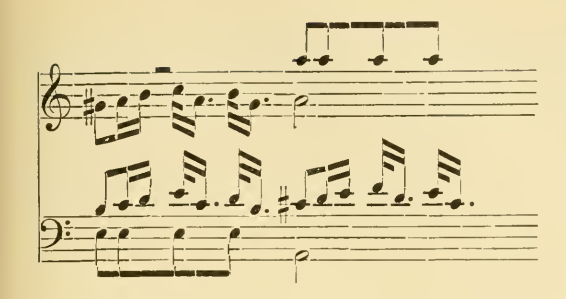


que le compositeur développe assez longuement (43 mesures), il utilise, vers la fin, à la pédale, un motif tiré des premières notes (mes. 31),
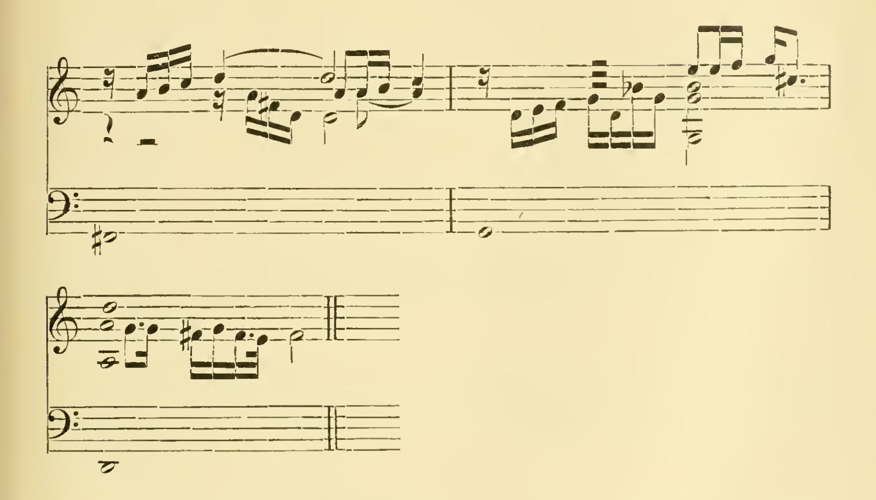


[1] Upsal, *Tab.* 82 : 6*a*. Ce motet a été attribué à Buxtehude. Voyez l'art. déjà cité de M. C. Stiehl dans les *Monatshefte* d'Eitner, t. XXI (1889).

[2] 1re série, n° 6, 1901.
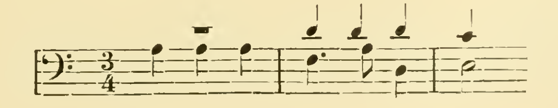
[3] *Stadt-Archiv*, K. N. 209.



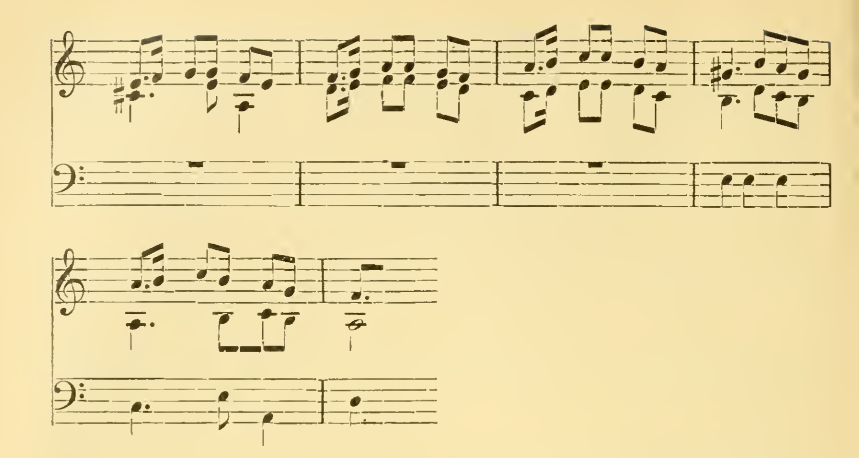
et termine par des accords séparés, suivis d'une cadence fortement établie.
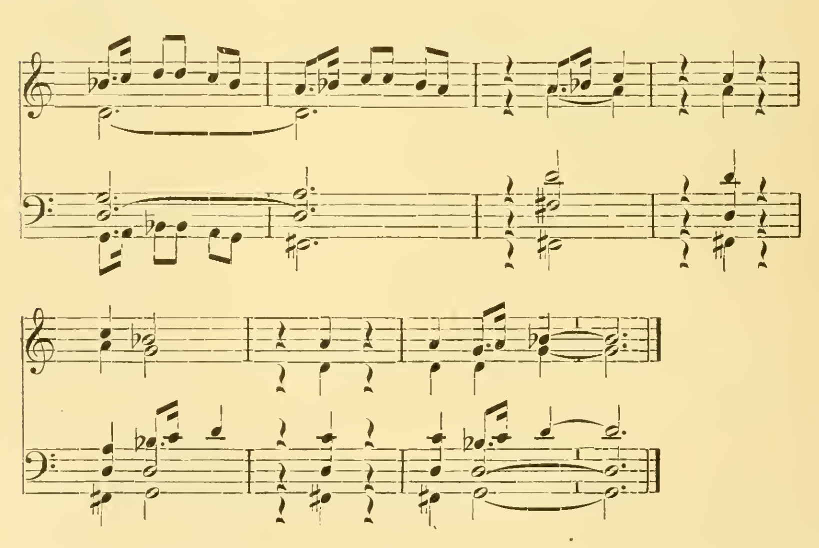


Le thème de la seconde partie provient du thème de la première.



Il n'est traité en manière de fugue, que dans les premières mesures; bientôt, un autre motif, déjà énoncé dans l'accompagnement, s'étalera, tandis que le premier ne paraîtra plus que dans les parties intermédiaires, ou bien à la pédale.
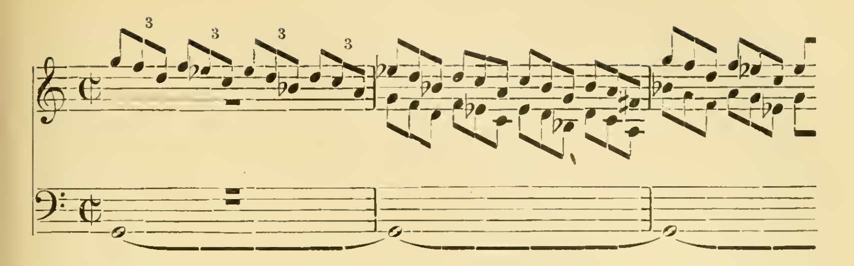


Ce nouveau sujet, presque toujours présenté en tierces ou en sixtes, entretient le balancement du rythme, et les pulsations en sont encore sensibles dans les accords séparés qui terminent la seconde partie.
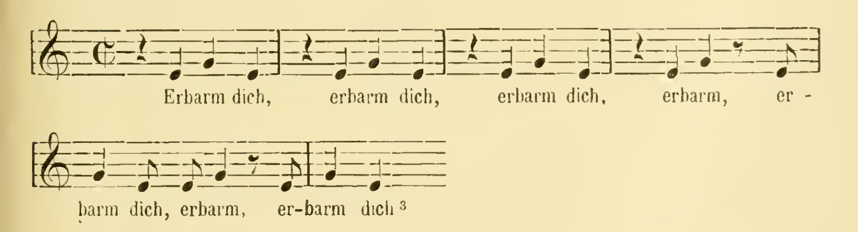


Ces accords préparent une pédale de sous-dominante par laquelle se fait la conclusion[1].

[1] Pour M. Max Seiffert, les compositions de Buxtehude ont une parenté évidente avec cette pièce (art. Weckmann, dans l'*Allg. deutsche Biogr.*, vol. 41, p. 385, 1896).



Disciples de Heinrich Schütz, Weckmann et Bernhard donnaient, sans doute, une grande place, dans leurs concerts, à la musique de leur maître. C'était le temps où, devenu presque sourd, il consacrait ses dernières forces à écrire sur le sujet de la naissance et de la mort de Jésus[1]. Outre ces compositions, publiées dans l'édition moderne des œuvres de Schütz, ils devaient connaître d'autres pièces qui ont été perdues ou sont restées dans l'oubli, par exemple ce *Motetto ab 8, Jesaia dem Propheten das geschah,* que Mattheson admirait[2], ou bien cette transcription pour *canto solo con 5 viole* du choral *Erbarm dich mein, o Herre Gott,* où le musicien met une obstination passionnée,



ou bien le duo de sopranos, avec deux violons et basse, *Liebster, sagt in süssem Schmertzen deine Sulamitin,* dont le lyrisme est si tendre, et l'écriture parfois si audacieusement simple, et où le symbolisme est si délicat[4]; ou, enfin, ce

1 Son *Histoire de la naissance de J.-C.* fut faite vers 1664. La *Passion,* d'après saint Jean, est de 1665; d'après saint Matthieu, de 1666.

2 Ouvr. cité, p. 323.

3 Upsal, *Vok. mus. i Hdskr.* 34 : 1.

4 Upsal, *V. m. i H.* 34 : 3; copié par G. Düben le 4 mars 1657 (publ. dans le 15e vol. de l'éd. Spitta).

Magnificat pour quatre voix, deux violons, trois trombones et basse continue, si riche d'images fortes[1].

Un autre élève de Schütz, Werner Fabricius, qui avait concouru en même temps que Bernhard, était fort estimé à Hambourg[2]. Johann Theile, qui s'était soumis au même examen, avait reçu aussi les conseils du maître de chapelle de Dresde[3]. Enfin, Caspar Förster, dont la venue avait laissé un si durable souvenir, n'avait d'autre désir, à son départ de Hambourg, que d'aller visiter Schütz. Cette vénération pour un tel homme augmentait l'autorité des musiciens qui gouvernaient le *Collegium musicum*, puisqu'elle témoignait de leur goût. Peu de musiciens, d'ailleurs, étaient plus exercés à juger. Les collections de motets de Gustav Düben, certainement formées, en grande partie, de pièces prônées par les maîtres de Hambourg, nous indiquent leurs curiosités et leurs préférences. Dans le volume où il réunit les partitions en tablature qu'il amassa en 1663 et au commencement de 1664[4], sont mélangées avec les œuvres nombreuses de Georg Arnold, maître de chapelle de l'évêque de Bamberg[5], et avec les œuvres de Tobias Zeutschner[6], de Leopold à Plauen[7], de Kindermann[8] et de Stadelmayer[9], des pièces de Foggia[10], de Rigatti[11], de Förster[12], d'Albrici[13] et de Carissimi[14]. Le *Libro III di Mottetti e concerti* de 1664 renferme aussi des compositions tirées des recueils

[1] Upsal, *V. m. i H.* 34 : 4.

[2] Mattheson, ouvr. cité p. 19.

[3] Arno Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weissenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, 1911, p. 50.

[4] Upsal, *Tab.* 77.

[5] *Nulla scientia*; *Cantate et jubilate*; *Salve, suavissime Jesu*; *Dulcis Jesu*; *Audite populi*, etc.

[6] *Laudate Dominum*; *Benedicta sit sancta Trinitas*; *Quis est quem metuis*; *Es erhub sich ein Streit*, etc.

[7] *O felix, o fausta dies.*

[8] *Turbabor.*

[9] *Dominus illuminatio mea ; Audite, gentes.*

[10] *Laetantes canite; Excelsi luminis*; *Laeta nobis refulget.*

[11] *Ave, regnator coelorum*, sopr. et 5 violes (*sempre adagio e suave*).

[12] *Redemptor Deus.*

[13] *Mihi autem*; *O bone Jesu.*

[14] *Desiderata nobis*; *Audite, justi.*

édités, ou copiées d'après des manuscrits; après Albrici, Tunder et Bernhard, auxquels Düben emprunte le plus de motets (quatre œuvres d'Albrici, quatre de Tunder, cinq de Bernhard), figurent deux fois, dans ce volume, Carissimi, J. Heinrich Schmelzer[1], Matthias Weckmann, Marcello Minozzi[2], et on y voit les noms de Barthali[3], Bontempi[4], Ign. von Ghesel[5], Förster, H. C. Kapler[6], Paul Hainlein[7], Alessandro Leardini[8], F. Maria Mariani[9], Cl. Monteverdi, Aug. Pfleger, Deodati Philetari, prêtre romain[10], R. P. Roist[11], Rosenmüller, Stadlmayr, Petr. Vertini[12], et Ant. Vermeeren[13]. Le *Libro 5 di Motetti et Concerti*[14], daté de 1665, comprend des œuvres transcrites de 1664 à 1666. Avec plusieurs des musiciens nommés dans les recueils précédents, sont cités dans ce livre, G. Düben, Sam. Capricornus, J. R. Ahle[15], Balthasar Erben[16], Schütz, Schwemmer, Weiland[17], Braun, Pohl[18], et de nombreux Italiens, Carisio[19], M. Cassati[20], Silvestro Durante[21], Giacomo Arrigoni[22], G. A. Grossi, enfin Gioseppo Peranda, ce fameux *Affecten-Zwinger* que Bernhard avait amené d'Italie[23]. Dans le *Libro 2 di Motetti e Concerti*, daté

1 *Sonata à 6 viol.* p. 69; *Sonata à 7*, p. 87.
2 *Congratulamini*; *Cantate Domino.*
3 *Beatus vir.*
4 *Cor mundum.*
5 *Venite*, sopr. et 6 instruments.
6 *Ich bin gewiss.*
7 *In lectulo meo.*
8 *Miserator dominus.*
9 *Caro mea.*
10 *Salve, rex.*
11 *Quemadmodum desiderat cervus.*
12 *Laudate dominum.*
13 *Laudate pueri.* Ce livre de tablature est signalé sous le n° 79.
14 Upsal, *Tab.* 81.
15 *Ich armer Sünder.*
16 *Gelobet seystu, Jesu Christ.*
17 *Factum est praelium.*
18 *Benedicam dominum.*
19 Dit *Il Cieco.*
20 C'est Maurizio Cazzati.
21 *Anima Christi.*
22 *Uscite gemiti*, concert en chacone (ténor, 2 violons et viole de gambe).
23 Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, p. 18.

de 1665 aussi[1], paraissent Costante Ruggiero, Henry Dumont[2], G. Ant. Grossi[3], Abbatini[4], Honorio[5], Lucio[6], Hor. Tarditi[7], G. B. Trabattone[8], etc.

Il est impossible de déterminer quelles furent, de toutes ces œuvres, celles que Düben ne connut que par ses correspondants hambourgeois[9]. Mais cette énumération, où figurent tant de musiciens qui eurent des relations avec Bernhard, comprend évidemment une grande partie des compositeurs qui fournirent des motets au *Collegium musicum*. Nous nommerons cependant encore, sans avoir la prétention de signaler chacun des artistes qui enrichirent le répertoire de Hambourg, Albert Schop, dont les motets pour voix seule et basse continue furent édités à Hambourg, avec les motets de Martin Colerus, en 1667[10]. Nous rappelerons aussi que, parmi les instrumentistes de la ville, un violoniste, Dietrich Becker, qui « avait servi en des cours royales et princières »[11], écrivait non seulement pour les instruments, mais pour les voix, sur des paroles religieuses[12]. Ces compositions étaient destinées à une sorte de concert vespéral, et nous savons d'ailleurs que J. Schop et Scheidemann avaient déjà été admirés, quand ils jouaient ainsi le soir, à l'église[13] : cela nous annonce l'*Abend-Musik* de Lübeck.

[1] Upsal, *Tab.* 78. Plusieurs copies sont datées de 1666 et de 1667.

[2] *Vulnerasti cor meum.*

[3] *O sanctissime Jesu ; Venite advenae.*

[4] *Dilatatae sunt tribulationes.*

[5] *O bone Jesu.*

[6] *O quam.*

[7] *Ego dormio.*

[8] *O dulcedo amoris.* Il y a aussi plusieurs pièces de Peranda, de Förster, etc. Je donne seulement ces quelques indications; on ne tardera pas, sans doute, à publier le catalogue complet de cette collection.

[9] Beaucoup de ces transcriptions sont faites d'après les œuvres imprimées.

[10] *Exercitia vocis.*

[11] Dédicace de ses *Musicalische Frühlingsfrüchte*, 1668. Cf. l'article de M. Werner Wolffheim, *Mitteilungen zur Geschichte der Hofmusik in Celle* (1635—1706) dans la *Festschrift zu R. v. Liliencrons 90. Geburtstage*, p. 425 et p. 426.

[12] *Der Herr ist mein Hirt*, bibl. de Wolfenbüttel, ms. 294, fol. 88*a*.

[13] Dans son *Lexicon*, Walther nous signale les sonates faites sur des chorals, que Becker avait composées pour ces concerts (p. 82). Voyez, dans le même ouvrage, l'article consacré à J. Schop (p. 556).

Enfin, pour terminer cette brève description de la prospérité musicale de Hambourg, observons que, le 22 février 1667, Christine de Suède y donna un « opéra masqué » dont la musique était très belle[1], et que, le 20 avril, le maréchal Wrangel, étant venu dans la ville, demanda que l'on y fît musique à l'église Saint-Michel, et, charmé de ce qu'il entendit, désira que le même concert lui fût offert à son retour, au mois de juin[2].

* * *

D'être adopté, et mis au rang des premiers, dans cette région de l'Allemagne où la musique avait de tels patrons, de tels défenseurs, une vie si diverse et si forte[3], Dietrich Buxtehude recevait, pour ainsi dire, la consécration. Il l'attendit quelque peu, et cela prouve que l'on ne se décida qu'à bon escient. Tunder était mort le 5 novembre 1667 : l'organiste d'Elseneur fut élu à la *Marienkirche* de Lübeck, le 11 avril 1668[4]. Le 23 juillet suivant, il fut admis à la bourgeoisie dans cette ville: l'un de ses témoins était Angelink Hansen; l'autre, Bastian Spangenberg[5]. Quelques jours plus tard, le 3 août, 9e dimanche après la Trinité, il épousait Anna Margaretha Tunder, fille de son prédécesseur. La cérémonie eut lieu dans la maison de Johann von Essen[6].

[1] Voyez Arckenholtz, *Mémoires pour servir à l'hist. de Christine*, II. p. 106. On représenta « le palais enchanté d'Armide, (Cf. Bon de Bildt, *Christine de Suède et le cardinal Azzolino*, 1899, p. 415). Dans l'orchestre formé d'instruments à cordes, il y avait 60 musiciens, dont on avait fait venir *la meglior parte dalle corte circonuicine* (Bibl. univ. de Montpellier, ms. H nº 258, fol. 97 et fol. suiv. — Commnniqué par M. H. Mérimée).

[2] Julius Faulwasser. *Die St. Michaelis Kirche in Hamburg*, 1901, p. 29.

[3] La musique de Pfleger accompagna les cérémonies de l'inauguration de l'université de Kiel, dont la *Panegyrica descriptio* fut publiée en 1666 (Bibl. du conserv., 17578).

[4] H. Jimmerthal, *Dietrich Buxtehude*, Lūbeck, 1877, p. 4. Jimmerthal assure que Buxtehude était venu à Lūbeck dès 1667, avant la mort de Tunder, et s'était fait apprécier. Ce voyage de Buxtehude est admis aussi par M. C. Stiehl (*Musikgeschichte der Stadt Lūbeck*, 1891, p. 14).

[5] Communiqué par M. C. Stiehl.

[6] Lūbeck, *Staats-Archiv, St. Marien Copulations Register, 1660—1701*, p. 84.

Le poète lauréat, Daniel Bährholtz, d'Elbing, écrivit l'épithalame, où il donne, comme de juste, dans l'allégorie, évoque *Zypris*, et ne nous apprend rien de bien particulier sur les personnages qu'il loue ; car c'est peu que de lui entendre dire que Tunder est « grand et fameux », et que *der tapfre* Buxtehude est, en somme, bien à la place qui lui convient, dans les fonctions d'organiste et de *Werkmeister* à Sainte-Marie[1]. A peine, d'ailleurs, est-il installé que la musique, à l'église, se développe et se fortifie : dès 1669, il faut acquérir des flûtes, bâtir, près de l'orgue, quatre tribunes pour les chanteurs ; en 1672, on achète une grande *Octav-Geige* et un *violone*, pour jouer la basse[2].
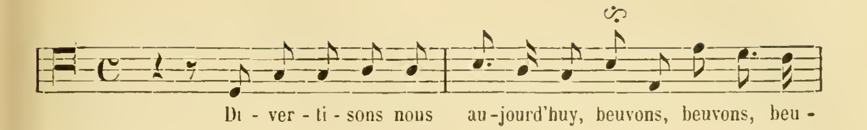
La première composition de cette période, qui soit datée, est un *Canon a 3 in Epidiapente et Epidiapason*, que Buxtehude propose *le 12 may 1670* dans le *Stammbuch* de Meno Hanneken[3]. Meno Hanneken était le fils du *Superintendent* de Lübeck et de Justine-Eleonore Menzer. Etudiant à l'université de Giessen, où son frère était professeur, il acquit le titre de candidat en théologie ; dès 1665, il avait publié, sous le titre de *Maria certans*, une *oratiuncula* en mémoire de Marie-Elisabeth de Holstein, femme du landgrave Louis de Hesse[4]. Buxtehude inscrit d'abord sa devise (*Symbolum*), *Non hominibus sed Deo*, puis rédige une dédicace en français : *En reconnoissance de l'honneur que j'ay eu de vr̄e conversation je vous offre une petite chanson qui vous represente mon humeur et vous donnera, sans doute, quelquefois sujet de vous souvenir que je suis, Monsieur, vostre tres humble serviteur. Dieteric Buxtehude, organiste de l'Eglise de Sainte Marie à Lubec.*

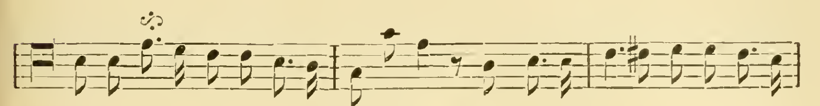
[1] *Bei glücklicher und lieblicher Verbindung Herrn Dierch Buxtehuden, wohlbestellten Organisten und Werkmeisters bei der St. Marien Kirche alhie in Lübeck, mit Jungfer Anna Margarethe Tunderin, welche den 3. August des 1668 Jahres erfreulich volzogen ward*, par D. Bährholtz, *K. G. P.* (Bibl. de Lübeck, *Buxt. Mappe*, I[a]). Voyez, sur Bährholtz, l'ouvrage de M. le Prof. Neubaur. Je n'ai pu trouver l'épithalame de J. W. Petersen, que signale J. Bolte (*Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1892, dans l'art. *Das Stammbuch, J. V. Meder's*).
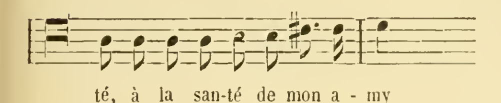
[2] H. Jimmerthal, *Dietrich Buxtehude*, 1877, p. 9.

[3] Bibl. de Lübeck; M. C. Stiehl en a donné le développement.

[4] Moller, *Cimbria literata*, I, p. 234.



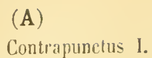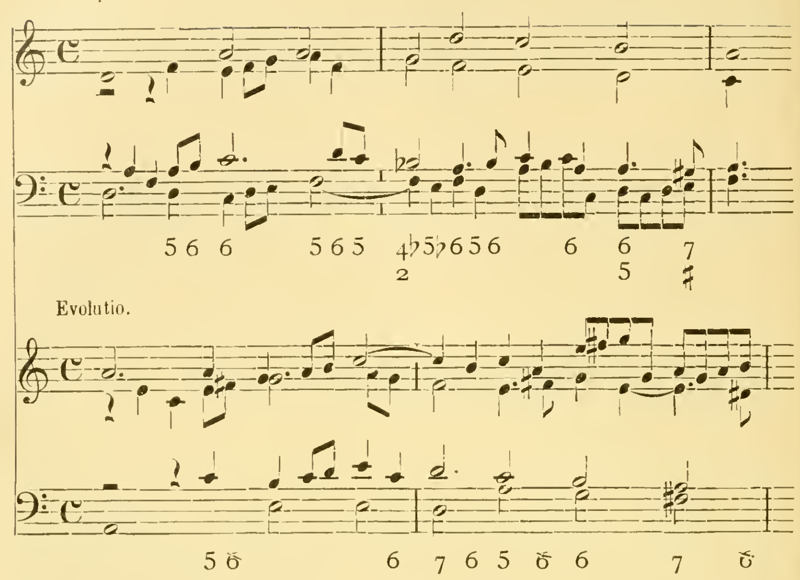




L'année suivante, Buxtehude consacre un travail de contrepoint fait sur le choral *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* (cantique de Siméon), au souvenir du père de cet étudiant, mort le 15 février 1671 [1]. Il s'y montre fort habile, présentant deux strophes du cantique, traitées à quatre voix de telle sorte que, dans la première, le thème peut passer à la basse, et être accompagné des mêmes motifs, intervertis (A), et que, dans la seconde, le thème est pris à la basse par renversement, et tous les motifs du contrepoints sont retournés (B) [2].

[1] C. Stiehl (*Monatshefte für Mus. Gesch.*, XXV, p. 35). Pour les obsèques du bourgmestre David Gloxin, qui mourut le 7 février 1671, Adam Tribbechovius fit un discours où il évoque aussi la mémoire du vieillard Siméon (*Abbildung einer seligen Heimfahrt auß dem zeitlichen ins ewige Leben, nach dem Exempel Simeons, bey Leichbegängniß D. Dav. Gloxins vorgestellet*, Lüb. 1671. Cf. Moller, *Cimbria literata*, I, p. 211).

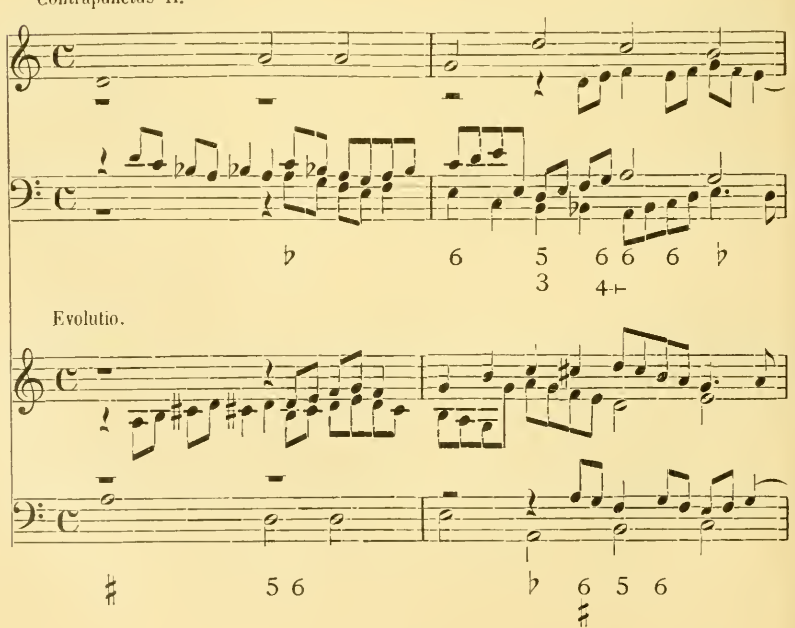
[2] Ce choral est publié par M. Reinhard Oppel dans le *Bach-Jahrbuch* de 1909 (*Buxtehudes musikalischer Nachruf beim Tode seines Vaters, mit einer Notenbeilage*), p. 125.





(B)

Contrapunctus II.



Ce Meno Hanneken, candidat en théologie, était évidemment grand amateur de musique. En 1673, nous trouvons encore son nom rapproché de celui de Buxtehude, dans la dédicace de la *Pars prima Missarum*[1] que Johann Theile fait imprimer, en cette année, à Wismar. Il y a, pour nous, beaucoup de choses intéressantes en cette dédicace. L'auteur la date de Lübeck, et la liste des 23 personnes auxquelles elle est adressée, nous apprend quels étaient, alors, les musiciens et les personnages de Lübeck et de la région qui avaient, en art, des prédilections communes. Il suffit que Buxtehude ait vécu au milieu d'eux, pour que leur nom ne nous soit pas indifférent. Theile désigne, successivement, Hans Albr. Thielke, bourgmestre de Ratzebourg; le *cantor* Samuel Franck, beau-frère de Buxtehude; Justus Tribbechovius, *Collega Scholae* au *Catharineum* de Lübeck, ancien recteur de Mölln[2]; Andreas Lüders, maître aussi au *Catharineum*[3]; Joh. Schleth (Schlete) organiste de Saint-Jacques; Heinrich Hasse, organiste de Saint-Pierre; Johann Koch, organiste de la cathédrale[4]; Joh. Friedr. Zuber, musicien du conseil à Wismar[5]; Peter Leuthäusel, musicien à Lübeck[6]; Fried. Osnobrücken, marchand à Lübeck; Philip von Halmael, marchand en Hollande; Berendt von Warle, et Ludolff Wedemann, marchands à Lübeck; Joh. Schatz, musicien du conseil à Stettin; Christ. Lakemann, *cantor* à Wismar[7]; Meno Hannekenius, candidat en théologie; Daniel Ventzke, *cantor* à Ratzebourg; Johann Phil. Rothe, musi-

1 *Pars prima Missarum 4 & 5 Vocum pro pleno Choro cum & sine Basso Continuo, juxta veterum contrapuncti stylum*, 1673. Bibl. nat. Vm¹, 896.

2 Moller, *Cimbria literata*, I, p. 689.

3 Il était peut-être de la famille de Marcus Lüders, né à Buxtehude en 1566, admis à 12 ans dans le chœur de musique de Christian duc de Mecklembourg (Moller, II, p. 494).

4 Voyez plus haut.

5 Voyez l'art. de M. E. Praetorius, *Mitteilungen aus norddeutschen Archiven*, etc. (*Sammelbände der I. M. G.*, VII, p. 252).

6 M. C. Stiehl cite un Georg Leutheusel, dont le père et le grand-père furent musiciens du conseil de Lübeck, qui fut aussi *Rathsmusiker*, et mourut en 1672 (*Lübeckisches Tonkünstlerlexikon*, p. 12).

7 Art. cité de M. Praetorius, p. 228 (*Lackmann*).

cien du conseil à Lübeck[1]; Dietrich Buxtehude; Joh. Adam Reincken, organiste de Sainte-Catherine à Hambourg; Joh. Koch, *Collega* de la *Domschule* à Lübeck; Joachim Schevius, maître au *Catharineum* de Lübeck; Joh. Schommer, *cantor* à Rostock[2]. Ils avaient tous, de leurs deniers, contribué à la publication de ces *Messes*. Theile avait considéré comme un exercice de piété de les écrire, et ne s'était décidé à les publier que pour honorer Dieu, et lui rendre grâces. Il venait d'être gravement malade, jugeait qu'il ne devait qu'à la faveur divine d'avoir échappé à la mort, et se proposait de témoigner sa reconnaissance en offrant une seconde collection de *Messes*, et diverses œuvres, « si Dieu lui accordait vie et santé »[3].

Dans cette œuvre, Johann Theile avait eu le dessein d'écrire « dans le style de contrepoint des anciens maîtres ». Il ne compose point pour des chanteurs à la voix délicate, mais *pro pleno choro*. Plus on y mettra de voix et d'instruments, plus l'effet en sera beau[4]. Cette musique ne prétend qu'à une simplicité vigoureuse. Il est facile de trouver où Theile a pris l'idée d'un tel retour à la vieille manière. Dans l'avis au lecteur qui précède ses *Musicalia ad chorum sacrum* (1648),Heinrich Schütz dit qu'il importe de réveiller les études de contrepoint; il adjure les jeunes compositeurs allemands de mordre à cette dure noix, s'ils veulent atteindre la moëlle et la quintessence de la musique. Et il prêche d'exemple.

Vers la fin de sa vie, il avait demandé à son élève Christoph Bernhard de composer, pour ses funérailles, un motet à 5 voix, « d'après le style de contrepoint palestrinien », et il avait eu grande joie en recevant ce motet où, disait-il, il ne voyait pas une note à changer[5]. Or, ces messes de Theile étaient placées, justement, sous le patronage de

[1] Luthiste, musicien du conseil depuis 1669 (C. Stiehl, *Lüb. T. K. lex.*, p. 15).

[2] M. Praetorius (art. cité, p. 246) signale un certain Joachim Schummer.

[3] Dédicace (fol. 5 *a*) et avis au lecteur (fol. 4 *a*).

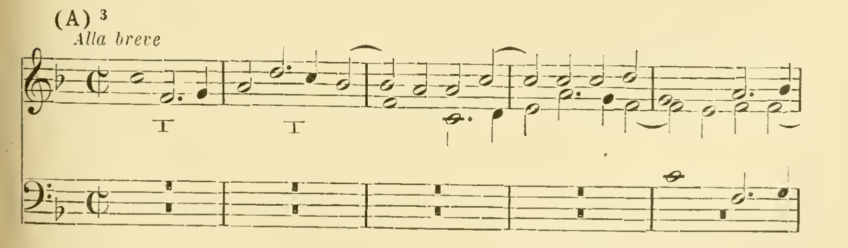
[4] Avis au lecteur (fol. 4 *a*).

[5] Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, p. 323.

Bernhard qui, dans un *Sendschreiben*, félicite l'auteur d'avoir suivi la trace des anciens et rendu à l'église leur style, dont l'harmonie, vraiment majestueuse, exempte de toute sensualité, est, mieux que nulle autre, digne du temple de Dieu. Une telle musique, ajoute Bernhard, est encore en usage dans la chapelle du pape, chez l'empereur, à la cour de Saxe et dans d'autres chapelles allemandes ou étrangères. « Bien plus, de notre temps, s'est appliqué heureusement, à cela, un grand roi de Portugal[1], duquel on pourrait dire qu'il était né pour le relèvement d'un grand royaume et de la *Composition* ». En suivant un tel exemple, Theile peut compter sur l'approbation de ceux qui s'y connaissent, et prendre d'autant moins garde au mauvais esprit des gens pour qui tout ce qui est ancien ne vaut plus rien, car ils ne voient d'art que dans la nouveauté. En outre, cette musique a l'avantage de ne pas être difficile ; on l'accueillera par tout, tandis que « notre style d'aujourd'hui effraie les acheteurs, par la rapidité des notes et la multiplicité des parties ». A cette attestation de Bernhard, le *Subrector Lycei Lubecensis*, David van der Brügge, « bibliothécaire du sénat », joignit des vers latins où des jeux de mots bilingues sont brodés sur un texte tramé de réminiscences antiques[2].

Cinq de ces messes sont écrites à quatre voix, la sixième à cinq. Theile aime à y prolonger le jeu des imitations strictes :

(A)[3]



[1] Jean IV. Voyez sa *Defensa de la Mvsica moderna*, écrite en 1649 (Bibl. nat. Rés. V, 1548).

[2] *Poeta in effundendis versibus Latinis (sed justo citius, nulla lima adhibita, saepe deproperatis, perqvam expeditus)* Moller, *Cimbria literata*, I, p. 72, *Subrector* depuis 1664, van der Brugge mourut en 1688.

[3] *Kyrie* de la première messe.

(B) [1]

Ténor

(C) [2]

Alla breve

B. c. 2 6 6 6 6 6 6

La quatrième messe est faite *Super Nun kom der Heyden Heyland.* Dans le premier *Kyrie,* la mélodie du choral est présentée par le soprano ; dans le *Christe,* par l'alto, dans le dernier *Kyrie,* par la basse. Dans le *Gloria,* le cantique est énoncé en entier, par chacune des différentes voix, successivement.

Le *Kyrie* de la cinquième messe est composé sur deux thèmes qui se ressemblent,



[1] *Christe* de la première messe.

[2] *Kyrie* de la deuxième messe.

et le dernier *Kyrie* est une répétition du premier. La messe à cinq voix est d'un style fort observé, comme les précédentes. Theile use d'ailleurs, dans le contrepoint, de certaines libertés, que l'on admet généralement au XVIIe siècle[1], et il ne s'interdit point d'employer, dans l'harmonie, les tournures modernes. Cependant, son intention d'imiter les anciens, n'est pas sans alourdir son œuvre, et sans la dessécher. De peur d'en imaginer de frivoles, il choisit des motifs sans grâce, et ses développements sont d'une austère symétrie, qui accable. A la vérité, il essaie, parfois, d'être expressif, indique des nuances[2], adopte même des formules de récitatif[3]. Mais l'ensemble n'a point de vie. Pour ressusciter la musique du siècle passé, Theile n'offre que de l'application; il manque de cette clairvoyance qui pénètre dans le cœur du modèle, et sa technique est, en somme, étroite et médiocre.

La même froideur formaliste paraît dans la *Passio Domini nostri Jesu Christi* qu'il publie, en 1673 aussi, à Lübeck. Même prédilection pour les finesses d'école: une ritournelle forme un canon exact de tout point.

Buxtehude, qui avait aidé Theile à éditer ses messes, le sert ici encore: tandis que David van der Brügge et Meno Hannekenius recommandent l'ouvrage au lecteur en vers latins, Andreas Lüders et Buxtehude en disent les mérites en vers allemands. L'organiste écrit quatre strophes de six heptamètres, s'excusant de se mêler aux savants pour rimer en l'honneur du « noble Theile, son ami », le fortifiant contre les attaques des envieux[4], le félicitant de ce que des princes goûtent ses œuvres, et lui souhaitant de gagner, célèbre déjà, plus de gloire encore. Theile devait quitter Lübeck avant même que cette *Passion* ne fût publiée: appelé par

[1] Voyez l'exemple C, 2e messe; cf. le choral de Buxtehude, cité plus haut (A, fin de la 1re messe).

[2] *P ano* à la fin de *Judicare vivos et mortuos*, dans la 5e messe, *Adagio* pour le *Crucifixus* de la même messe.

[3] De la constitution la plus simple, d'ailleurs, et semblables à des fragments de psalmodie (2e messe, *Suscipe deprecationem nostram*).

[4] Ces allusions à l'envie sont un des thèmes les plus familiers aux poètes de ce temps; voyez, par exemple, la dédicace de la *Wandlungs-Lust* de Jak. Schwieger (1656).

le duc Christian Albrecht de Holstein, il reçut la charge de maître de chapelle à la cour de Gottorp [1].

Evidemment, Buxtehude admirait cette musique austère: peut-être même jugeait-il que Theile méritait d'autant plus d'estime qu'il dédaignait de plaire, et s'entêtait, « noblement », dans un art hautain. Mais éprouva-t-il le désir d'étudier les raisons de cet art avec Theile lui-même, et de se soumettre à sa discipline? Walther affirme que, après avoir formé à Stettin plusieurs organistes et musiciens, Theile agit de même à Lübeck, et fut le maître « entre autres, de Buxtehude, de l'organiste Hasse et du musicien du conseil Zachau » [2]. Si Walther n'avait cité que Buxtehude et Hasse, on pourrait croire qu'il avait trouvé leurs noms dans la liste jointe aux *Messes* de Theile, et qu'il avait interprété cette mention. Mais il signale encore Peter Zachov, musicien du conseil, élu sans doute vers 1672 [3], dont Theile ne dit rien dans son avant-propos; il s'est donc renseigné autre part. Son *Lexicon* est de 1732: Theile vécut jusqu'en 1724, laissant un fils, organiste à Naumbourg, chez lequel il passa les derniers moments de sa vie. Walther, né en 1684, a pu fort bien connaître Theile. En outre, il a recueilli un grand nombre de pièces d'orgue de Buxtehude, que lui avait communiquées Andreas Werckmeister, ami du compositeur [4]; il est un familier de Wilhelm Hieronymus Pachelbel, dont le père fut en relations avec Buxtehude; enfin, il a fréquenté Jean-Sébastien Bach, dans le temps même où ses souvenirs de

1 Cf. F. Zelle, J. *Theile und N. A. Strungk*, 1891, p. 3.

2 *Musicalisches Lexicon*, 1732, p. 602. A Weissenfels, dit Walther, Theile avait reçu de Schütz «*die reinen grundmäßigen Sätze in der Composition*». Walther ajoute: «*Hiernechst begab er sich nach Stettin, und unterrichtete daselbst Organisten und Musicos; desgleichen er auch zu Lübeck vornahm, und unter andern des bekannten* Buxtehuden, *des Organisten* Hasse, *des Raths Musici* Zachauens, *und anderer* Informator *ward*».

3 C. Stiehl, *Lüb. T. K. Lex.*, p. 19. «*Petrus Zachou, Musicus et Cornicen Senatorius Lubecensis*», écrit Moller (*Cimbria literata*, I, p. 748). Voy. le titre de ses œuvres pour les instruments (1683 et 1693) dans le *Lexikon* de M. Stiehl et dans Moller. Walther donne aussi, pour élève de Theile, Chr. H. Aschenbrenner, qui reçut ses leçons à Stettin, sans doute, en 1668. Aschenbrenner était le beau-fils du musicien de Stettin, Joh. Schatz, nommé dans la dédicace de Theile (*Lexicon*, p. 53).

4 Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, p. 388

Lübeck sont très vivaces[1]. Il n'est donc pas vraisemblable que ce qu'il rapporte au sujet de Buxtehude et de Theile soit absolument faux. Mais il serait fort dangereux d'accorder créance à son témoignage, sans discussion. Observons d'abord que, si Buxtehude l'appelle le « noble Theile », s'il célèbre *sein lobwerthes Üben,* et signale avec complaisance *die schönen Sachen / Die er künstlich weiß zu machen,* s'il lui promet, en somme, la renommée, il ne laisse pas entendre, fût-ce par la plus discrète, la plus prudente même des allusions, que Theile lui ait appris quelque chose[2]. Et cependant la forme poétique lui aurait permis d'envelopper cet aveu et de sauvegarder entièrement son amour-propre, tout en s'acquittant envers celui dont il eût reçu des leçons ou même seulement des conseils. Etait-il donc libre de toute reconnaissance envers lui? Pour Spitta, Theile n'enseigna jamais rien à Buxtehude, parce que Buxtehude était son aîné de plusieurs années[3]. Cette raison n'est pas décisive: il peut arriver qu'un musicien, sachant déjà bien son métier, tire profit des avis d'un musicien beaucoup plus jeune que lui, surtout si celui-ci est, sur quelque point, d'une habileté exceptionnelle. Or, dès ce temps-là, Theile s'ingéniait à composer des canons, et il avait le goût des difficultés, tellement que, par la suite, il acquit une réputation singulière, pour ses préceptes et ses exemples de contrepoint double et d'art canonique, et pour son talent à proposer des énigmes musicales[4]. A la même époque, nous l'avons vu, Buxtehude s'intéressait aussi aux recherches de contrepoint et écrivait volontiers des canons. Prit-il modèle sur Theile? Il serait bien difficile de le démontrer. Depuis quand, d'ailleurs, Buxtehude, connaissait-il Theile? A la vérité, il avait pu entendre parler de lui dès le temps où cet inventeur de problèmes enseignait la théorie aux musiciens de Stettin, ville natale de Samuel Franck, son beau-

[1] Voyez le 1er vol. du *J. S. Bach* de Spitta.

[2] Voyez le poëme joint à la *Passio... sec. Matth.* de Theile (1673).

[3] Walther donne 1646 pour date de la naissance de Theile (*Mus. Lex.* p. 602).

[4] *J. Theile und N. A. Strungk*, de F. Zelle (Berlin, 1891).

frère[1]. Mais le penchant de Buxtehude pour les exercices d'école s'était manifesté, sans doute, bien avant que Theile ne fût devenu maître en cela. Beaucoup de compositeurs, en Danemark ou dans le Nord de l'Allemagne, se faisaient un jeu d'imaginer des thèmes de canons. Les élèves de Sweelinck imitaient en cela leur maître[2], et, partout, ces récréations savantes étaient à la mode. Caspar Förster avait dédié à Scacchi, en 1643, une pièce à trois voix qui se terminait par un canon, et plusieurs autres musiciens de la chapelle de Varsovie avaient, de même, offert à leur chef une composition en forme de canon[3]. En 1664, Joh. Jakob Löwe, d'Eisenach[4], avait publié toute une collection de canons que, disait-il, il n'était arrivé à achever qu'à force de travail, et Schütz avait loué son entreprise[5]. C'en était assez de ces travaux, et d'autres encore que nous ne citerons pas ici, pour décider Buxtehude à s'essayer dans ce style, avant même d'être à Lübeck. Mais, apparemment, quand Theile fut dans la même ville que lui, ils s'associèrent dans leurs expériences et s'appliquèrent à résoudre les mêmes difficultés, l'un, sans doute, avec plus de verve, en artiste, l'autre avec plus de méthode et un peu de lourdeur doctorale; d'où, peut-être, cette légende qui nous présente le musicien d'inspiration, disciple du grammairien[6].

Cependant, s'il ne fut point, à proprement parler, l'élève de Theile, Buxtehude se rapproche de lui encore autrement que par son goût pour les subtilités du contrepoint. Il n'est

[1] En 1668, il donna des leçons à Christian Heinrich Aschenbrenner, né en 1654 à Alt-Stettin (Walther, *Musikalisches Lexicon*, p. 53).

[2] Cf. la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, VII, p. 227 (art. de M. Seiffert), les *Monatshefte für Musikgeschichte*, XXVI, p. 157 (art. de M. C. Stiehl), le *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*, II, p. 201, etc.
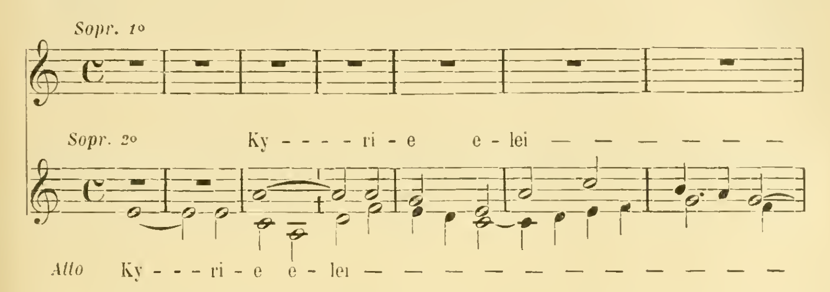
[3] Mattheson, ouvr. cité, p. 72.
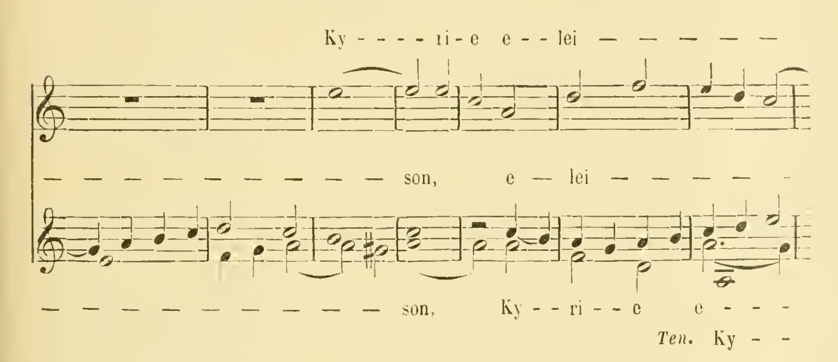
[4] Il semble que, en réalité, Löwe était de Vienne: voyez Chrysander (*Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*, I, p. 162).

[5] E. L. Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, III, col. 251.

[6] On pourrait, aussi bien, attribuer à Buxtehude une certaine influence sur Theile, influence qui se trahirait par certains tours de chant, et certains procédés expressifs ou descriptifs. Mais tout cela est commun aux musiciens de cette époque.

pas téméraire, même, de prétendre que l'influence de Theile se reconnaît, dans une messe à 5 voix, qui est entièrement écrite, comme les messes de cet auteur, à la manière des maîtres anciens. Cette œuvre, très habilement écrite, ne comprend que le *Kyrie* et le *Gloria in excelsis*[1]. Le caractère en est grave, mais les motifs sont chantants : dans le thème du premier *Kyrie*, passe le souvenir des maîtres italiens[2].
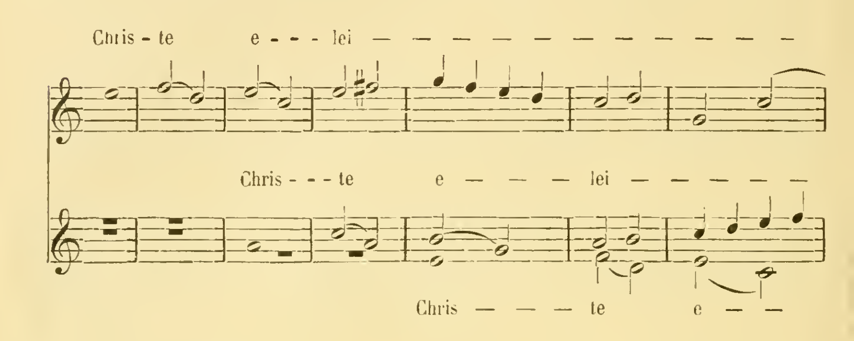




Tandis que le premier *Kyrie* se termine par l'accord de *la* majeur, le *Christe* finit sur la dominante, et le dernier *Kyrie* rétablit le ton. Il y a ainsi, dans cette composition, une évolution tonale dont les « anciens » n'avaient pas l'idée, mais que Theile sait diriger à son gré[3].

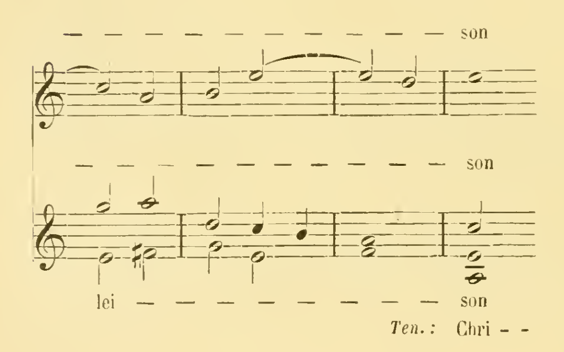
[1] Upsal, *Vokalmusik*, VI, 16.

[2] Cf. *La Guamina*, de Gioseffo Guammi, publ. dans la *Nova Musices organicae Tabulatura* de J. Woltz (1617, III, nº 45), reproduite par A. G. Ritter (*Zur Gesch. des Orgelspiels*, II, 1884, p. 15).

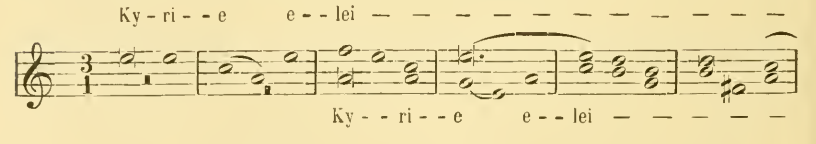
[3] Le *Christe*, dans sa 1re messe, finit par l'accord d'*ut*, tandis que le *Kyrie* est en *fa*. Même conclusion à la dominante dans le Christe des autres messes.
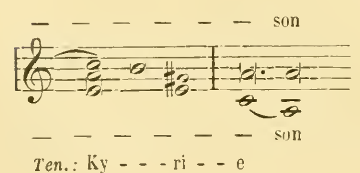
Le groupe des trois voix élevées commence le *Christe,* puis l'ensemble gagne en profondeur et en plénitude, avec une heureuse diversité, sans que le compositeur abandonne le sujet que les soprani et l'alto ont traité d'abord en teintes claires.
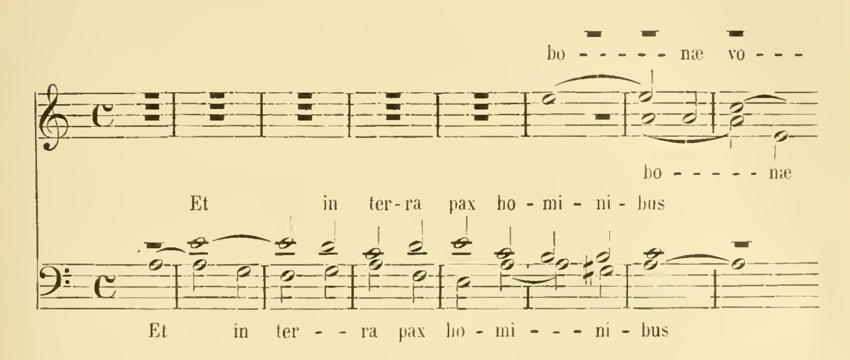




Le thème du dernier *Kyrie* dérive du thème du premier:
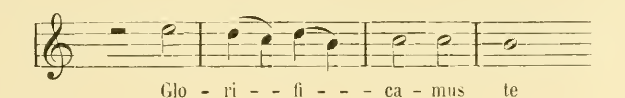




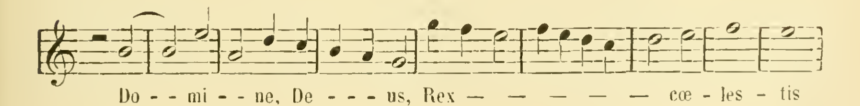
Après que le ténor et la basse ont dit *Et in terra pax hominibus,* les mots *bonae voluntatis* viennent d'en haut, isolés : Buxtehude sacrifie la logique du texte à l'image, fort expressive, qu'il obtient en divisant ainsi la phrase :
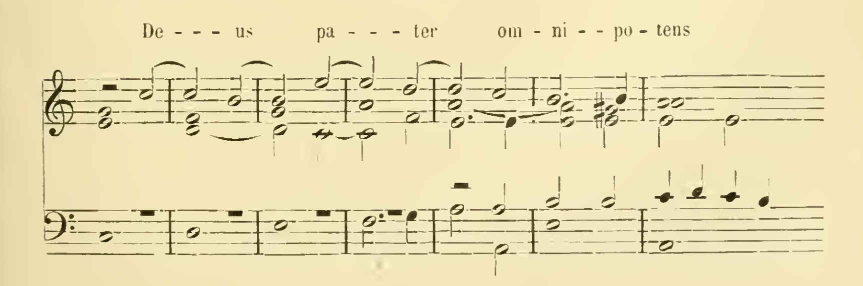


Dans cette polyphonie grave, il accueille des motifs bien modernes,

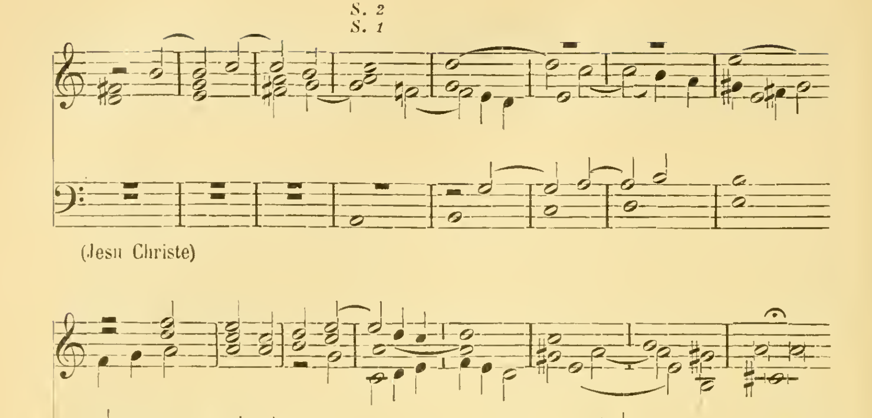


il ne se croit point tenu d'appauvrir la mélodie,
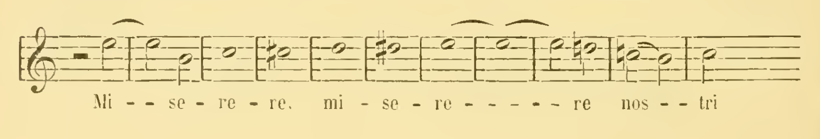


ou de rejeter l'harmonie de son temps,





et emploie, suivant l'usage, un motif chromatique significatif[1].



* * *

En cette même année, où il s'intéresse aux austères travaux de Johann Theile, Buxtehude publie, à Lübeck, une *Aria* composée pour le mariage de Christoph Siricius, secrétaire de la ville, fils d'un ancien pasteur de la *Marienkirche*[2], qui épousa, le 2 juin 1673, Dorothea von Degringk. Cette œuvre, écrite pour *soprano,* deux violes de gambe, deux violons et *spinetto,* a été rééditée par M. Carl Stiehl[3].

[1] Il l'emploie aussi sans intention expressive (*Tu solus altissimus*, et *Amen*) : il n'a pas besoin, d'ailleurs, d'avoir recours aux recettes pour émouvoir, mais il trouve ce qu'il faut dire (voyez les *eleison*, à la fin du *Christe*; le *suscipe*, et le *propter magnam gloriam tuam*). Il paraît, en outre, qu'il connaît bien la musique du XVIe s. (voyez les motifs du *Christe*, et du *Domine, Deus, rex cælestis*, au premier soprano).

[2] Sur la famille Siricius, voyez Moller, *Cimbria literata*, I, pp. 631 et 632. Joh. et Mich. Siricius avaient voyagé dans les pays scandinaves.

[3] Rob. Eitner, *Cantaten des 17. und 18. Jahrhunderts* (*Beilage zu den Monatsheften für Mus. Gesch.*, 1884—1886, p. 160).

Les tournures mélodiques y sont très agréables, et le chant ne manque point de chaleur, ni de tendresse : la forme a ceci de particulier, que les instruments ont presque autant d'importance que la voix, la ritournelle ayant onze mesures, le chant quatorze. Les violes de gambe accompagnent le soprano : à la fin de la strophe, les violons, comme s'ils étaient appelés par ces paroles, *Auf! Saiten, auf!* jouent la ritournelle, écrite à cinq parties, en imitations, et fort animée.

C'est au commencement de cette année 1673, que nous voyons, pour la première fois, mentionner les concerts d'église qui, sous le nom d'*Abendmusik,* avaient lieu à l'église Sainte-Marie. Le 13 janvier, on inscrit, dans le registre des délibérations de l'église, ce vœu, que les candidats aux places de musicien de la ville soient obligés à jouer, sans être payés, aux cinq « musiques du soir »[1]. Il semble que, alors, cette institution était encore assez récente : dans sa description de Lübeck, publiée en 1666, Conrad von Höveln, qui, d'ailleurs, cite les principaux musiciens de la ville, ne dit rien des *Abendmusiken*[2]. Par une lettre de remerciements, adressée par Buxtehude aux « anciens et aux compagnons » des corporations commerçantes, nous savons que les *Abendmusiken* avaient été fondées, parce que les corporations l'avaient désiré[3]. A l'origine, tout se passait avec la plus grande simplicité. Vers 1752, un homme qui avait environ 90 ans, racontait à Caspar Ruetz, *cantor* à Lübeck, que, dans sa jeunesse, ces « musiques » se faisaient en semaine, le jeudi. Avant d'aller à la bourse, paraît-il, les bourgeois avaient eu, « dans le vieux temps », le louable usage de se réunir à l'église Sainte-Marie, où, à de certains moments, l'organiste jouait en leur présence, pour leur faire « passer le temps », les distraire et gagner leur bienveillance. On avait fort bien accueilli cet essai, et quelques gens

[1] C. Stiehl, *Musikgeschichte der Stadt Lübeck*, 1891, p. 15.

[2] *Der Käyserl. freien Reichs-Stadt Lübeck Glaub- und Besähewürdige Herrligkeit.*

[3] *Briefe von D. Buxtehude*, publ. par M. Hagedorn dans les *Mittheilungen des Vereins für Lübeckische Geschichte und Alterthumskunde*, 1888, p. 194. Lettre du 28 janvier 1687.

riches, qui aimaient la musique, l'avaient favorisé par leurs présents. D'où l'organiste avait été incité à s'adjoindre quelques violonistes, puis des chanteurs, si bien que, de ces modestes origines, sortit *eine starcke Music*, menée à beau bruit et grand fracas; et l'on finit par en réglementer l'exécution, qui fut fixée aux deux derniers dimanches « après la Trinité », et au deuxième, au troisième et au quatrième dimanche de l'Avent[1].

Ce sont donc les corporations marchandes qui fondent ces concerts: ils se développent dans les années où la bourgeoisie prend la haute main dans le gouvernement de la ville, où les représentants des *commercijrenden Zunfften* sont les plus nombreux dans le conseil[2], où les gens de négoce veulent, avec ostentation, tenir la place des nobles. Le luxe croît rapidement. Aux noces, les *Rathsweiber* lancent les modes, et les marchandes s'empressent de les adopter: les femmes paraissent aux baptêmes avec de somptueux ajustements de baladines: les cheveux sont frisés de mille boucles[3]; le règne des coiffeurs est venu, et les hommes portent des perruques à la française dont le faiseur, un certain Lambert Grandjean, ne doit pas chômer[4].

Il faut noter que, en cette année 1673, où les *Abendmusiken* sont, pour la première fois, mentionnées dans un acte, la bourse est installée dans l'ancien *Gewandhaus* des drapiers, près du *Rathhaus*[5]; la même année aussi, l'église achète deux trompettes construites d'une manière particulière, et telles que nulle chapelle princière n'en possède encore[6].

[1] Cité par M. Seiffert dans son article *Buxtehude-Händel-Bach* (*Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1902*, p. 17).

[2] M. Hoffmann, *Geschichte der freien und Hansestadt Lübeck*, II, 1892, pp. 101 et 102.

[3] K. Th. Gaedertz, *Archivalische Nachrichten über die Theaterzustände von Hildesheim, Lübeck, Lüneburg im 16. und 17. Jahrhundert*, p. 48. Voyez aussi les remarques au sujet du luxe des vêtements, dans les articles de M. E. Hach, *Aus den älteren Lübecker Kirchenbüchern*, dans les *Mittheilungen des Vereins für Lübeckische Gesch.* VII, p. 97, pp. 101 et 102.

[4] Lambert Grandjean est cité dans le *Taufregister* de la *Marienkirche*, écrit du 3 mars 1676 au dernier jour de février 1693, p. 64 (Lübeck, *Staatsarchiv*).

[5] M. Hoffmann, ouvr. cité, p. 104.

[6] Jimmerthal, *Dietrich Buxtehude*, 1877, p. 9.

Peut-être a-t-on le droit de conclure, de ces petits faits rapprochés, que les « musiques du soir » vont atteindre à peu près dans le même temps, à la prospérité, puisque les musiciens seront nombreux, les instruments excellents, et que, tout fiers de se montrer dans leurs nouvelles charges et de s'assembler dans leur nouvelle bourse, les marchands tiendront à honneur de rendre abondante la *beliebte Collecte*, gain de l'organiste[1].

Buxtehude pouvait compter, d'ailleurs, dans cette entreprise, sur l'appui des personnages les plus importants de la ville. Nous avons déjà vu qu'il était traité avec bienveillance dans la famille du *Superintendent* Hannekenius, et par Christoph Siricius, fils de l'ancien pasteur de la *Marienkirche*. Il avait hérité de la considération que les gens haut placés témoignaient à Tunder, qu'ils allaient entendre en foule[2], et dont la veuve reçut encore des présents, en souvenir, sans doute, de son mari[3]. Ainsi, la femme du bourgmestre David Gloxin consent à être la marraine de sa fille Magdalena Elisabeth, dont Thomas Plönnies est le parrain[4]. Margareta Plönnies et Margareta Catharina Rodde assistent, le 27 février 1671, au baptême de Margareta Buxtehude[5]. Anna Sophia a pour parrain Matthæus Rodde *junior*, pour marraines la femme du pasteur Balemann, et Margareta Catharina Rodde[6]. Le 30 août 1678, la femme du bourgmestre Joh. Ritter est marraine d'une seconde Anna Sophia[7]. En 1675, Buxtehude composait une *Aria*, pour le mariage de la fille de Ritter, Anna Margareta, avec Achilles Daniel Leopold, docteur « ès droits »[8]. Les six

1 Cette *Collecte* est signalée par Buxtehude dans sa lettre du 28 janvier 1687, citée plus haut.

2 Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 227.

3 *Mitteilungen des Vereins für Lübeckische Geschichte und Alterthumskunde*, IX, p. 152. Voyez plus haut, p, 105.

4 *Taufregister* de l'église Sainte-Marie (1659—1676), p. 185.
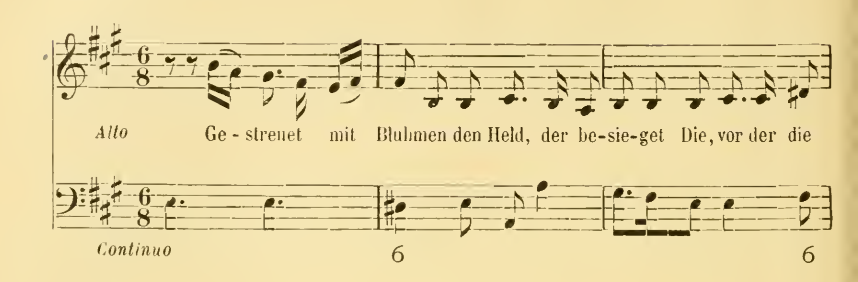
5 *Ibid.*, p. 200.

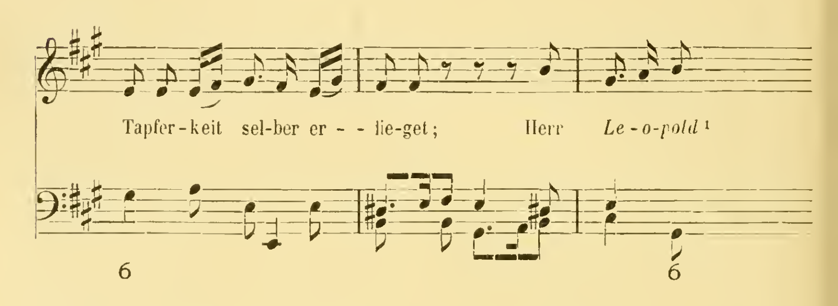
6 *Ibid.*, p. 229, 8 avril 1672.

7 *Taufregister* de Sainte-Marie (1676—1693), p. 68.
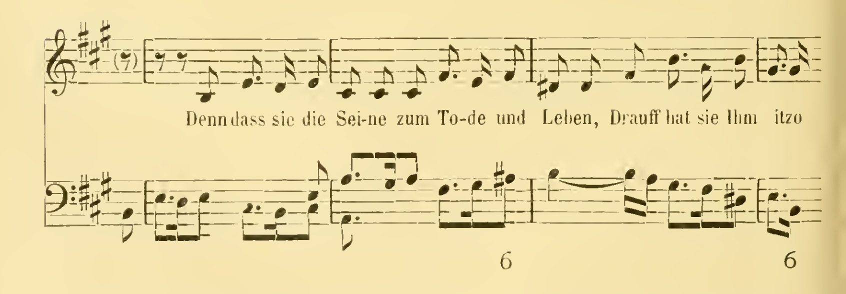
8 Ils eurent un fils aveugle, qui aima les lettres et la musique (Moller, *Cimbria lit.*, I, p. 341).

couplets sont chantés sur une mélodie assez agréable, sans grande invention,





qui se termine par une progression banale.



La ritournelle, *à 5 Stromenti,* ne manque pas de verve,

[1] Le mariage eut lieu le 1er mars. L'œuvre de Buxtehude a été imprimée, sous ce titre : *Das edelste Ritterspiel, nemblich die Liebe* (Bibl. d'Upsal, *Vokalmus.*, VI, 10).

Rittornello Presto
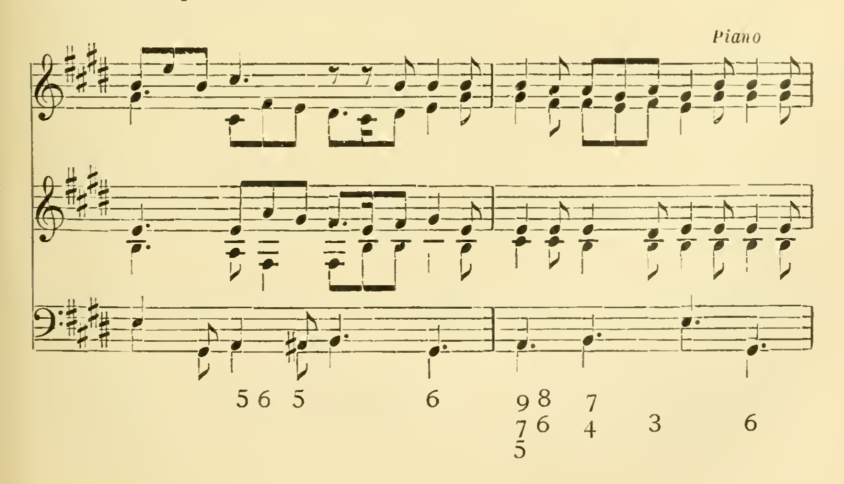
Fagotto
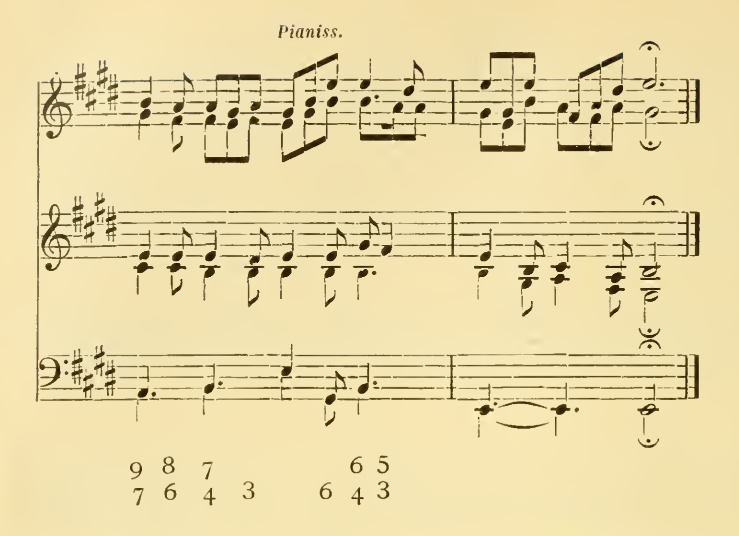
Continuo

5 6 6 7 2 6

6 7 4 6 6 6 6 7 6 5

et s'achève par des accords très doux.





Il est aussi protégé par le bourgmestre Heinrich Kirchring, auquel il dédie, quand il épouse, en secondes noces, Agnes von Stiten, un *Hochzeitsgesang*, écrit pour deux *alti*, basse, et *continuo*, précédé d'un *Aufzug* joué par deux trompettes *in Sordino*. Les quatre strophes [1] en sont séparées par un *Rittornello*, où deux trombones *in Sordino*, un *fagotto* et le *continuo*, accompagnent les deux trompettes, qui gardent la sourdine. Cette sonorité adoucie des instruments de cuivre plaît à Buxtehude ; il l'emploie en d'autres œuvres encore, et, en 1676, il fait fabriquer des sourdines pour les six trompettes de l'église. En général, les compositeurs réservaient à la musique triste l'usage de la trompette bouchée : Buxtehude, dans ce chant de noces, agit donc à l'encontre de la coutume. Il la connaît cependant bien, puisque, depuis longtemps, en Danemark, la trompette bouchée est admise dans les cérémonies funèbres : le 9 septembre 1634, Ogier entend, aux obsèques de Henrik Holck, une trompette qui, fermée par un procédé dont il ne sait rien, rend un son aigu et lugubre [2].

Soutenu par les magistrats de la ville et bien pourvu

[1] *Auff, stimmet die Saiten*; cette composition, imprimée, est conservée à la bibl. d'Upsal, avec la précédente. Le mariage fut célébré le 23 sept. 1672.

[2] *Ephemerides*, p. 55.

d'instruments, Buxtehude pouvait traiter avec ampleur ces concerts d'église, pour lesquels il disposait de bons musiciens, assez nombreux. C'est le temps où servaient, dans la musique du conseil, Peter Bruhn, frère d'un organiste de Schwabstedt, originaire de Lübeck[1]; Peter Grecke, élève de Tunder et des Italiens pour l'orgue, qui avait étudié en Allemagne, en Angleterre, en Hollande, s'adonnant surtout au clavecin, à la viole de gambe, au *violone* et au violon « qui sont aujourd'hui les instruments les plus goûtés », mais capable aussi de jouer une partie de trombone, de flûte ou de cornet[2]; Peter Zachov, élu probablement en 1672, habile joueur de cornet et compositeur[3]; Joh. Philipp Roth, luthiste, nommé en 1669[4]; Hans Ive[5], nommé le 17 octobre 1675; Jacob Hampe, à qui l'on attribue des travaux d'histoire[6]; Christoph Panningk, nommé vers 1672[7]. Ajoutons que, en 1674, l'excellent violoniste Joh. Paul von Westhoff dut séjourner à Lübeck[8]. Quant aux choristes, ils étaient sans doute instruits par Samuel Franck, *cantor* du *Catharineum*[9].

Ces musiciens, dont la technique était bonne[10], avaient

[1] J. M Krafft, *Ein zweyfaches zwey-hundert-jähriges Jubel-Gedächtnis*, 1723, p. 318.

[2] *Gesuch des Peter Grecke um Verleihung einer Rathsmusikantenstelle*, publ. par M. C. Stiehl, dans les *Monatshefte* d'Eitner (XX, p. 111). Le 13 avr. 1678, un Peter Grecke est parrain du fils de Heinrich Lütkens, *Lautenmacher* (*Taufregister* de Sainte-Marie, 1676—1693, p. 57).

[3] C. Stiehl, *Lübeckisches Tonkünstlerlexikon*, p. 19; Walther cite *Zachau* parmi les élèves de Theile (*Musicalisches Lexicon*, p. 602).

[4] Stiehl, ouvr. cité, p. 15. Theile nomme J. P. Rothe parmi ses bienfaiteurs (voyez plus haut).

[5] Stiehl, ouvr. cité, p. 10. En 1677 (24 avr.) il fut parrain de la fille de Daniel Grecke (*Taufregister* de Sainte-Marie, 1676—1693, p. 29).

[6] Stiehl, ouvr. cité, p. 8. Le 22 sept. 1678, on baptise sa fille à Sainte-Marie (*Taufregister*, 1676—1693, p. 69).

[7] Stiehl, ouvr. cité, p. 14. Le 14 sept. 1670, le musicien Zacharias Krohnenberg et Peter Bruns (Bruhns) sont cités dans l'acte de baptême d'un de ses enfants (*Taufregister* de Sainte-Marie, 1659—1676, p. 188). Le 23 nov. 1673, Anna Schnittelbach est marraine de son fils Christophe (*Ibid.*, p. 272). Cf. p. 221.

[8] Walther, *Musicalisches Lexicon*, p. 649. Un certain Hermann Westhoff était *Prediger* à l'église de Saint-Jean à Lübeck (*Taufregister*, 1659—1676, p. 274, p. 311).

[9] C Stiehl *Zur Gesch. des Kirchenchors und der Kirchenmusik in Lübeck* (*Musikalische Chronik*, 1886, p. 18).

[10] Je rappelle que Schnittelbach avait été musicien de ville à Lübeck.

l'habitude d'exécuter la musique d'église ; les plus anciens s'y étaient accoutumés sous la direction de Tunder, et les derniers venus avaient appris à connaître le style des compositions religieuses alors en renom. Car le répertoire de la *Marienkirche* était riche et d'une grande variété. On trouvait dans la bibliothèque, non seulement les collections de motets publiés en 1546 chez Tilemann Susato, les *Cantiones sacrae* de Jacob Meiland (1569), les cinq livres du *Novi Thesauri musici* édités par Pietro Giovanelli (1568), le *Promptuarium musicum* d'Abraham Schadaeus (1611—1612—1613—1617), le *Florilegium Portense* de Bodenschatz (1618—1621), des motets de Hieronymus Prætorius (1618 et 1622), de G. Gabrieli, H. L. Hassler, Erbach, Marenzio, Monteverde, publiés à Nuremberg en 1615, et le *Cymbalum Sionium* de J. Schein (1615), mais encore des œuvres modernes, où les instruments avaient un rôle important. L'église possédait les neuf Messes à 5 voix de Joh. Stadlmayr, *cum Symphoniis ad libitum* (1643) ; la 3e partie des Symphonies sacrées de Heinrich Schütz (1650) ; le *Jubilus Bernhardi* pour cinq voix concertantes, quatre violes, et *Ripieni* (1660), et l'*Opus musicum* (1655) de Samuel Bockshorn ; la *Musica sacra*, de Seb. Anton Scherer, organiste d'Ulm (1657) ; la *Musikalische Kirchen- und Haus-Freude* de Tobias Zeutschner (1661)[1] ; *la Kirchen, vnd Tafel-Music* d'Andreas Hammerschmidt 1662), et les *Missae* pour voix et instruments du même auteur (1663)[2] ; les *Flores hyemales* de Constantin Steingaden, écrites à 3 et 4 voix, avec 2 violons (1666)[3] ; le *Precationis Thuribulum* de Christoph Petraeus, où les trombones ou les violes de gambe, les cornets ou les violons, accompagnent « douze messes ou litanies », écrites « à l'imitation » de pièces allemandes ou latines, de J. H. Schein, de Hammerschmidt, de Bonifatio Gratiani, de Giuseffo Tricarico, de Tobias Zeutschner, de Rovetta, de Mazak, de Friedrich Weissensee (1669)[4].

[1] Ces œuvres de Bockshorn, de Scherer et de Zeutschner se trouvent à la bibl. nat.

[2] Bibl. nat. Vm1 878.

[3] Bibl. nat. Vm1 885.

[4] Bibl. nat. Vm1 891.

Ce recueil de Petraeus, la date l'indique, fut certainement acquis lorsque Buxtehude était organiste de la *Marienkirche*; il en est de même des *Sacrae Sirenes*, que Rudolph Dreher publie en 1671, et où sont réunies cinq messes, à plusieurs voix, avec deux violons obligés, et des violes ou trombones *ad libitum*, messes anonymes, sauf la première, qui est de Giov. Ant. Rigati[1], De la même période sont les *Missae et Motetta* de Carolus du Mont (1671), les *Quatuor Missae* de Georg Arnold, organiste de l'évêque de Bamberg (1672), le *König Davids göldenes Kleinod* (ps. 119), de C. C. Dedekind, compositions où les instruments sont mêlés aux voix (1674), enfin les *Missae et Motetta* de Guillaume Bart (1674), qui sont publiés à Anvers, ainsi que les *Missae, Litaniae et Motetta* de Benedictus a S° Josepho (1666), les *Missae et Motetta* d'Ant. Vermeeren (1665), et les *Missae et Motetta* de Gaspard de Verlit (1661).

A ces œuvres allemandes et flamandes s'ajoutaient beacoup d'œuvres italiennes, de Rovetta (*Salmi concertati* de 1641 et *Salmi* à 8 voix de 1662[2]), d'Alessandro Grandi (*Messa et Salmi*, 1636), de Romualdo Honorio (*Il secondo libro di Messe concertate*, 1645), de J. B. Chinelli (messes publiées en 1651), de Maurizio Cazzati (*Messa e Salmi*, 1653), de Simon Vesi (*Messa e Salmi*, de 1646, et *Salmi, a otto ariosi*, 1663), de Freschi (*Messa e Salmi*, 1660), de Reina, d'Egidio Trabatone (1648), de Cecchelli, Gratiani, S. Durante, Benevoli (messes éditées par Florido, 1651).

Il y avait encore une grande collection de compositions vocales, plus anciennes, où l'on voyait des œuvres de Petrus Hasse, le prédécesseur de Tunder, de Nic. Gottschovius, organiste à Rostock, de Paulus Bucenus, *cantor* à Riga à la fin du XVIe siècle, de Peter Meyer, *Rathsmusicus* à Hambourg, dont nous avons déjà cité le nom, et de maîtres allemands et italiens célèbres, tels que Jacobus Gallus, Hassler, Orazio Vecchi: Obrecht et Roland de Lassus y figuraient aussi. Enfin, beaucoup de musique

[1] Bibl. nat. Vm¹ 852.

[2] Les psaumes de 1662 sont reliés avec les *Novelli Fiori ecclesiastici* de Reina (1648) et des messes éditées par Florido (1651), et les volumes gardent les traces d'un fréquent usage.

de la *Marienkirche* a dû disparaître sans que l'on ait pu en garder même la mention[1].

Il suffirait de lire ce catalogue, abrégé, et certainement incomplet, des compositions que l'on jouait à l'église Sainte-Marie de Lübeck, pour être certain de l'habileté des musiciens qui les exécutaient, même si l'on ne savait, d'autre part, qu'il y avait alors, dans la ville, à côté de maîtres reconnus, d'excellents praticiens. Les violonistes avaient évidemment gardé les traditions de Nic. Bleyer, de Thomas Baltzer, de Nath. Schnittelbach. Ces virtuoses avaient dû faire école à Lübeck, en un temps où les compositeurs allemands pouvaient craindre que, mal préparés aux nouveautés, les instrumentistes ne fussent incapables d'exécuter décemment ce que leur proposent les maîtres de l'orchestre moderne. Ainsi, dans l'avant-propos de la deuxième partie de ses *Symphoniae sacrae* (1647), Heinrich Schütz demande aux musiciens, pour qui *der stäte ausgedehnte musicalische Strich auff dem Violin* est encore un exercice inaccoutumé, de ne pas essayer de jouer cette musique en public avant de l'avoir étudiée en leur particulier[2]. En 1674, Buxtehude n'avait plus à se préoccuper de telles difficultés, quand il publie la *Fried- und Freudenreiche Hinfahrt des alten großgläubigen Simeons*, où les deux instruments qui réalisent l'harmonie, mettent, dans tous les accords, un frémissement pathétique par un *Tremolo* continuel[3]. Car ce procédé, qui

[1] Je renvoie au *Katalog der Musik-Sammlung auf der Stadtbibliothek zu Lübeck*, de M. C. Stiehl. La musique de la *Marienkirche* a été donnée, en 1814, à la société des amis de la musique de Vienne (Cf. Pohl, *Die Gesellschaft der Musikfreunde*, Vienne, 1871, pp. 114 et 115).

[2] Vol. VII de l'éd. Spitta.

[3] Fried= und Freudenreiche / Hinfahrt / des alten großgläubigen Simeons / bey seeligen ableiben / des Weiland Wohl=Ehren Vesten, Groß=Achtbaren / und Kunstreichen Herrn JOHANNIS / Buxtehuden, / In der Königlichen Stadt Helsingiör an der Kirche S. Olai / 32 Jahr gewesenen Organisten, / welcher im 72 Jahr seines Alters am 22. Januarii des 1674 Jahres / alhier zu Lübeck mit Fried und Freude aus dieser angst und unruhe=vollen / Welt abgeschieden, und von seinem Erlöser, (des er längst mit verlangen erwartet) heimgeholet, und darauff den 29 ejusdem in der Haupt=Kirchen / zu S. Marien daselbst Christlich beerdiget worden. / Dem Seelig=verstorbenen, als seinem hertzlich geliebten Vater zu schul= / digen Ehren und Christlichen nach=ruhme in 2. Contrapuncten abgesungen / von / Dieterico Buxtehuden, Organisten / an der Haupt=Kirchen zu St. Marien / in / Lübeck /. In Verlegung Ulrich Wettstein / Buch=händler in Lübeck, / 1674. On est redevable de la publication de cette œuvre à

n'a pas encore cessé d'émouvoir les auditeurs, ne trouble plus les violonistes. Depuis que l'on en a risqué l'application, les artistes allemands ont eu mainte occasion de s'aguerrir, soit en étudiant des œuvres étrangères, répandues en Allemagne, soit en lisant les compositions de leurs compatriotes. Le *sonus tremulus*, que les palpitations en soient lentes ou précipitées, est fréquemment employé vers 1660. Dans le livre de motets en tablature que Gustav Düben date de 1664, le *tremolo* est indiqué plusieurs fois : par l'auteur, non désigné, d'un *Es ist gnug* pour soprano et violes (30); par P. Vertini, dans son *Laudate Dominum omne gentes*, solo d'alto accompagné de six violes (39) ; par Ign. von Ghesel, dans un *Venite* pour soprano et six *Stromenti* (128)[1]. Et ces compositions ne sont pas toutes nouvelles. Werner Fabricius, d'autre part, écrit des notes répétés en doubles croches dans une *Paduan* de ses *Deliciae harmonicae* de 1657 (n° 43)[2].

L'année même où il publia cette musique à la mémoire de son père, Buxtehude reçut la visite d'un jeune compositeur allemand, épris de musique italienne qui venait de Danemark. Né en 1649 à Wasungen sur la Werra, Joh. Valentin Meder avait peut-être déjà pris goût aux cantates des maîtres romains en 1671, à la cour d'Ernest le Pieux, à Eisenach et à Gotha. Il avait passé le printemps et l'été de 1673 à Brême[3], puis était allé, en 1674, à Copenhague, où son frère David Bernhard était organiste de la *Fruekirke*[4]. Plusieurs musiciens de la ville consentirent à écrire leur nom dans son *Stammbuch* et à y exprimer une pensée, proposer un thème de canon, où même donner une composition tout entière. Buxtehude n'avait quitté le Danemark

M. Reinhard Oppel (*Bach Jahrbuch* 1909). Il l'a trouvée à la bibliothèque de la cour de Carlsruhe, dans une collection de chants funèbres faite en 1677 par Ludwig Heinrich Zorn à Plopsheimb.

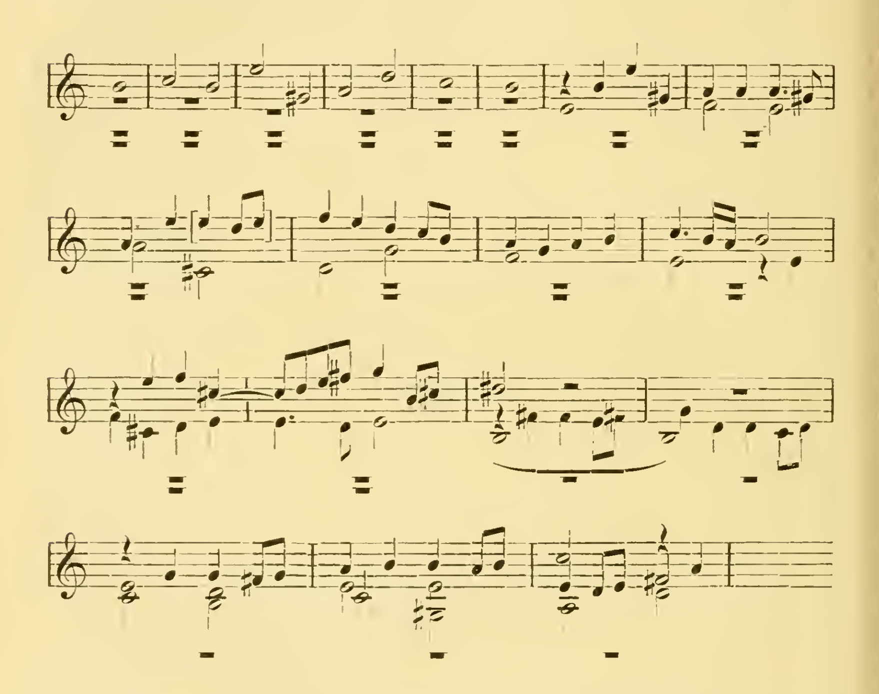
[1] Upsal, *Tablature* 79.

[2] Upsal, *Instrumentalmusik i Tryck*, 7.

[3] Pour l'histoire de la musique à Brême, je renvoie à l'art. de Mlle A. Arnheim (*Aus dem Bremer Musikleben im 17. Jahrh.*), dans les *Sammelbände der I. M. G*, XII, p. 369.

[4] Suhm, *Nye Samlinger til den danske Historie*, 3e vol. Copenhague, 1794, p. 180.

que depuis six ans quand Meder l'invita, le 25 juin 1674, à mettre son nom sur un feuillet de son album. Il connaissait, sans doute, les musiciens qui avaient, quelques jours auparavant, satisfait à la même demande. Aussi avons-nous de l'intérêt à savoir ce qu'ils étaient, et comment ils témoignèrent de leur bonne volonté. Le 4 juin 1674, Martin Radeck, organiste de l'église du Saint-Esprit et de la Trinité à Copenhague, Thuringien de naissance[1], avait mis en tablature, sur six pages du livre de Meder, une *Fuga tertij toni*, à quatre voix[2]:

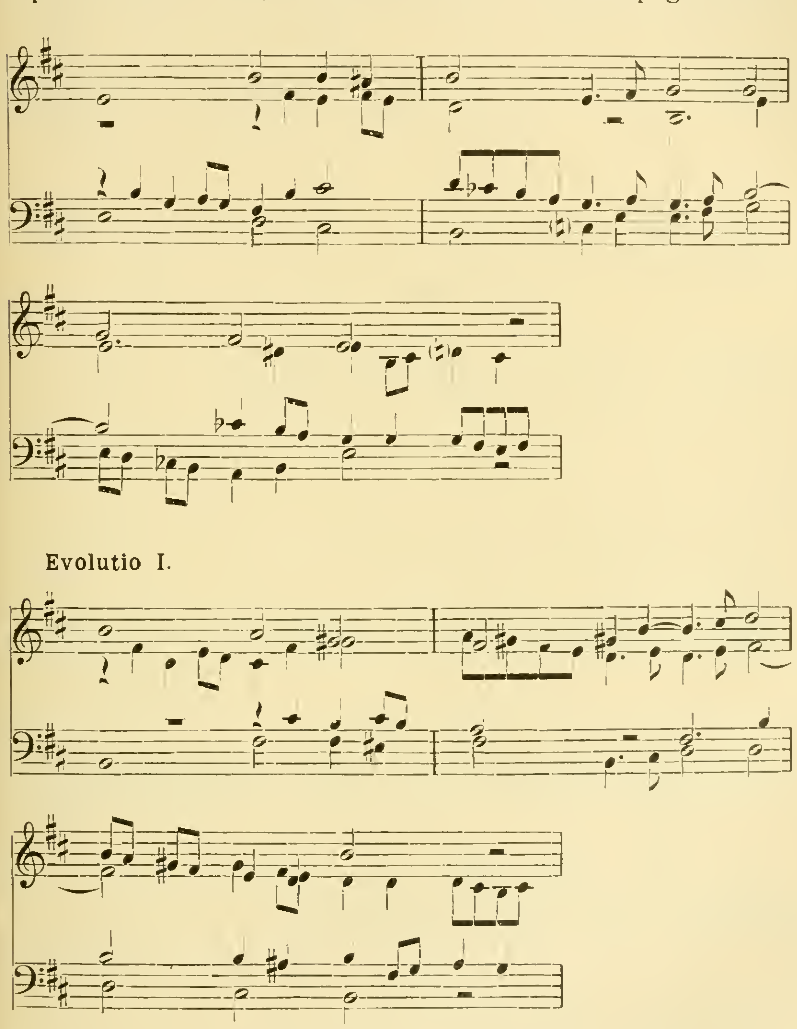


Buxtehude ne dut point manquer d'examiner cette pièce, dont l'auteur paraît être de la même famille que Johan Radeck, qui lui succéda, quand il quitta la *St. Mariæ-*

[1] Il était né à Mühlhausen 1623 (*Gravstenene i Roskilde Kjobstad*, par J. B. Loffler, Copenhague, 1885, p. 63).

[2] M. Nicolaus Busch, bibliothécaire de la ville de Riga, a eu l'obligeance de m'envoyer la photographie de cette pièce, tirée de l'album de Meder, conservé à la bibl. de Riga.
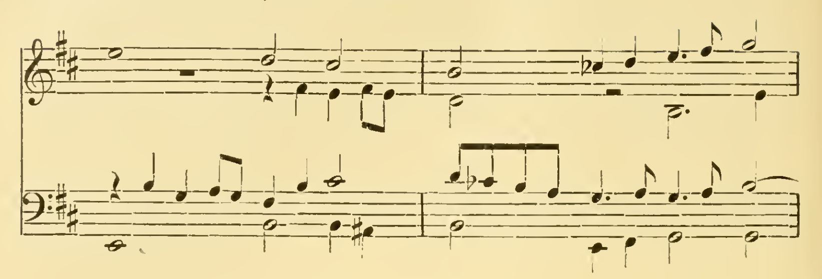
Kirke d'Elseneur pour la *Marienkirche* de Lübeck[1]. Radeck aimait aussi à chercher, pour accompagner le choral, des motifs que l'on pût changer de place, sans gâter la composition. On a conservé, de lui, un *Jesus Christus, unser Heilandt, in ordinario und doppelten Contrapunct gesetzt*, où il dispose, diversement, les mêmes dessins d'accompagnement[2]
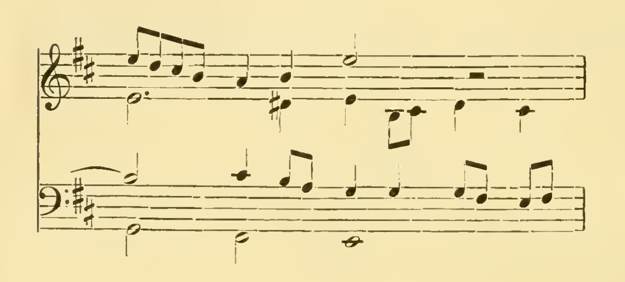


[1] Hastrup-Schultz, *Helsingörs Embeds og Bestillingsmaend*, p. 106.

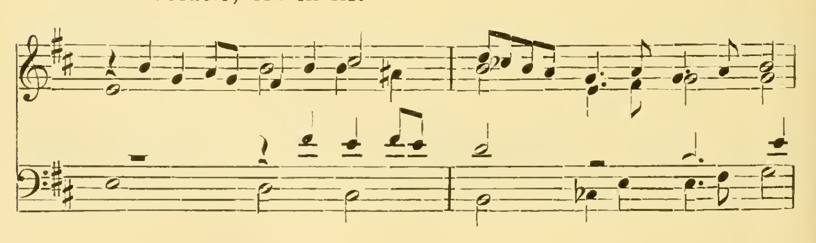
[2] Bibl. roy. de Berlin, Ms. 6473. Communiqué par M[lle] Am. Arnheim, à qui j'adresse ici l'expression de ma reconnaissance.
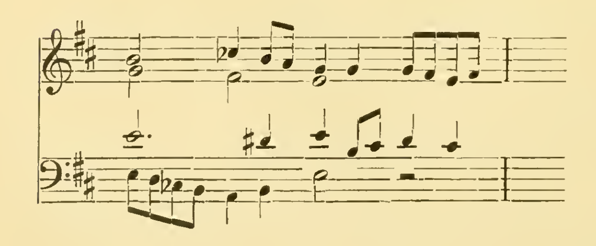
Secunda Evolutio, Ch. in Bass.



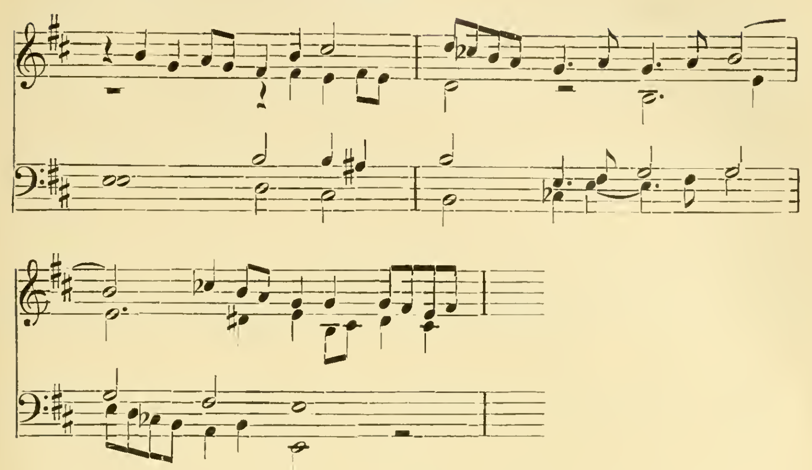


Tertia Evolutio, Ch. in Alt.

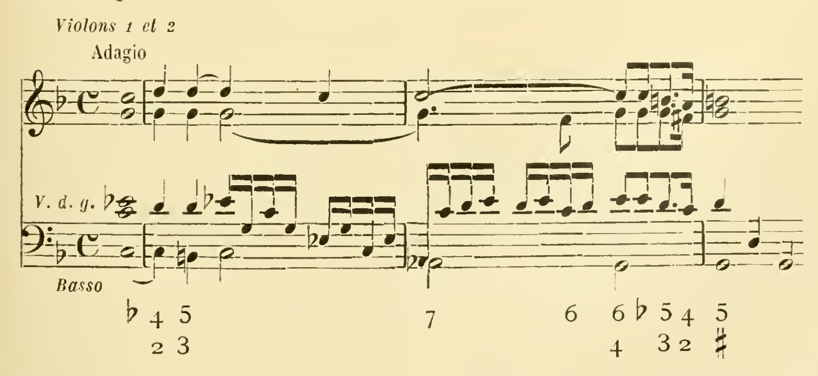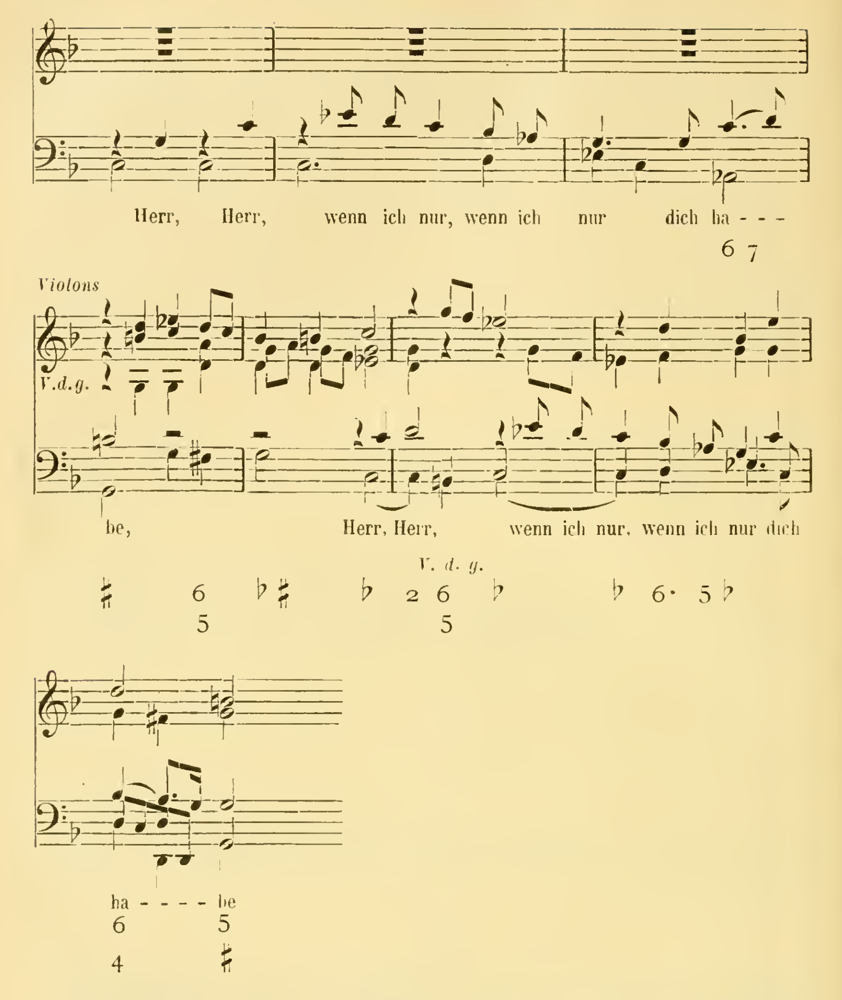




Quarta Evolutio, Ch. in Tenor.



Et il annonce encore quatre autres *Evolutiones*. Un compositeur, dont l'esprit était occupé de telles recherches, fussent-elles médiocrement conduites, devait paraître à Buxtehude bien digne de considération, en ce temps-là où lui-même donnait au public ses contrepoints sur le choral *Mit Fried und Freud*. Il avait, sans doute, aussi de l'intérêt pour ses œuvres de musique vocale, et connaissait peut-être le motet pour ténor, deux violons, viole de gambe et *continuo*, où la gambe joue en « diminutions », selon une mode ancienne déjà, et où il y a, dans le chant, des tournures dramatiques[1].



1 Upsal, *Vok. mus. i. Handskrift*, 63 : 14 (communiqué par M. Rafael Mitjana).
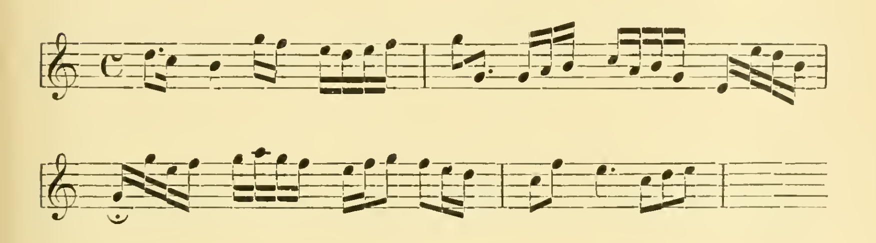


Après la fugue de Radeck figure, dans le recueil de Meder, la contribution de Paul Christian Schindler, qui jouait de la viole de gambe; il ne donne point de musique, mais écrit seulement cette devise : *Mein Vergnügen stehet in Christi Auferstehung* (10 juin 1674)[1]. Baltzer Butheuck[2],

[1] Fils du *Glasskjaerer* du roi de Danemark ; sans doute élève du joueur de viole de la cour de Gottorp, Anthon Günther Roberts. En 1670, il se rendit à Dresde pour étudier la composition. Il était né en 1648. (Carl Thrane, *Fra Hofviolonernes Tid*, p. 27 ; voyez aussi le *Dansk biografisk Lexikon*,, XV, 1901).

[2] Cité (p. 78) à tort comme musicien de Christine, par confusion avec Thomas Baltzer (Balzar).

regius Musicus, rédige, le 12 juin, un quatrain en l'honneur de la « douce musique, notre joie sur terre, qui, au ciel, sera plus grande encore », et condamne, en des termes d'une rudesse antique, celui « qui n'aime pas la musique »[1]. Après lui, Michael Zachæus, *cantor* de l'église allemande (Saint-Pierre) de Copenhague, depuis 1656 environ, dit aussi son mépris pour celui que la *pia musica* laisse insensible, et fait chanter sur le motif du canon qu'il propose (*fuga a 4*) : « *Musica noster amor. Quem non pia Musica mulcet, est adamas, saxum, bestia, nullus homo.* » Hommage mêlé d'offense, car le canon de Zachæus, réalisé, n'est pas d'une correction parfaite (13 juin 1674). Quelques jours plus tard, Dietrich Buxtehude ajoute au livre de Meder; le 25 juin, un thème de sa façon y est inscrit :

Canon duplex per Augmentationem
quatuor voces simul cantantur.



Ces quatre mesures sont suivis d'une dédicace :

Viro præstantissimo
Dno: Joh. Valentino Medero
cui cum literis raro exemplo Musica semper in deliciis fuit, Fautori suo honoratissimo Canonem hunc benivolae recordationis ergo huc apponere voluit

DIETERICUS BUXTEHUDE
in Templo primario Mariano
organista.

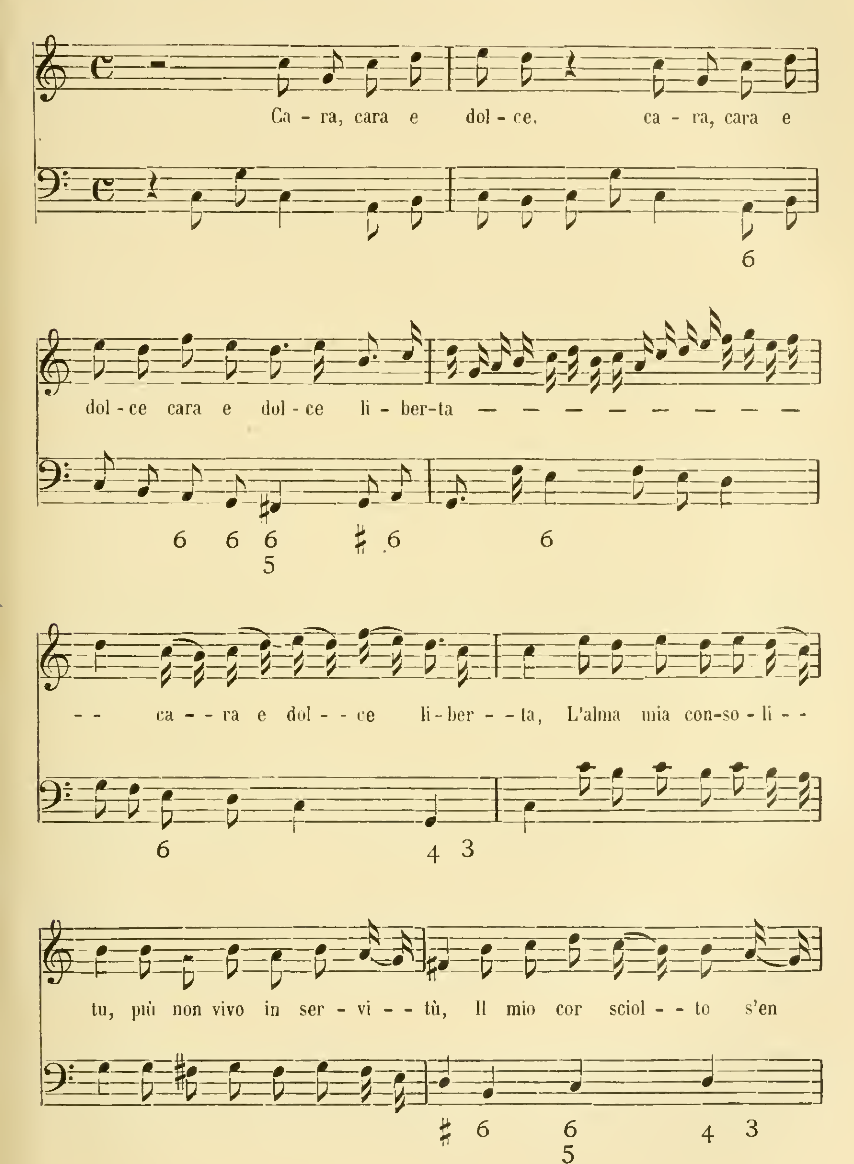
[1] De même Joh. Guth écrit : *Pius quam bestia quem non afficit musica* (*Novitas musicalis*, 1675, bibl. nat. V^m7 1471).

Le tout est placé sous la devise que nous avons déjà vue, jointe au canon dédié à Meno Hanneken[1]: *Symb.: Non hominibus, sed DEO.* Cette devise s'applique parfaitement aux canons, qui, en somme, ne sont point destinés au public, et ne sont qu'un exercice d'«art pur». Meder était tout disposé à l'entendre ainsi. Son frère, Maternus, organiste à Meiningen, lui avait bien déclaré, en écrivant un canon dans son album, qu'il le composait bien moins par amour d'un tel art, que par amitié fraternelle[2]. Et Joh. Valentin Meder avouait, plus tard, que le *studium canonicum* était un «travail d'Hercule, qui ne donne point de pain», et qu'il s'y était adonné en sa jeunesse, d'où sa tête s'était affaiblie. Aussi avait-il laissé cela de côté[3]. Quand il vint à Lübeck, il avait encore, sans doute, beaucoup d'intérêt pour ces «raretés»; c'est peut-être là qu'il apprit à connaître l'habileté de Theile en de telles constructions; il juge, en 1708, que ce maître y avait été fort heureux, en ayant proposé grand nombre à ses élèves[4]. Avec cette passion pour les problèmes, Meder ne dédaignait point, cependant, la musique vivante. Le 21 mai 1708, il écrivait à Christoph Raupach, organiste à Stralsund, que, plus de trente ans auparavant, il avait reçu des cantates de Rome et en avait possédé trois livres entiers qui avaient été écrits à Rome. C'était, disait-il, Carissimi qui avait commencé à en faire, et qui avait répandu le style de récitatif que l'on pratiquait aujourd'hui. «La première cantate de Carissimi qu'il avait reçue, traitait du jugement dernier, et les paroles étaient, au début: *Suonerai l'ultima Tromba*, etc». Ce Carissimi était surnommé par les Italiens, ajoute-t-il, l'orateur musical. Son élève Marco Antonio Cesti, poursuit Meder, avait enlevé la cantate à l'église, la mêlant à l'opéra. Parmi ses nombreuses compositions, une cantate était particulièrement agréable au musicien allemand: *O cara libertà, chi mi ti toglie*[5]. L'abbé du couvent d'Oliva près de Dantzig, élève

[1] Voyez p. 126.
[2] 11 décembre 1671.
[3] Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 219,
[4] *Ibidem*, p. 220.
[5] Dans la *Scelta di Canzonette Italiane de più Autori* publ. par Girol.
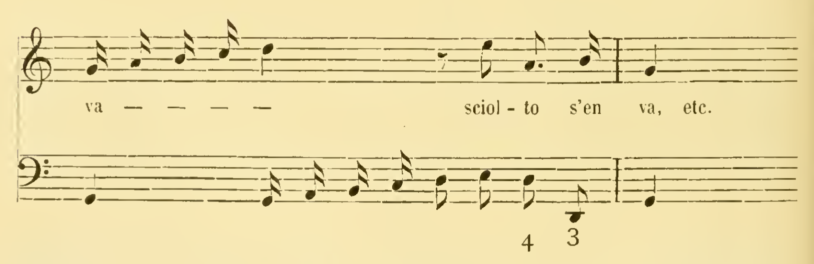
de Cesti, la lui avait présentée un jour, et Meder avait eu la satisfaction de lui dire qu'il la connaissait depuis plus de

Pignani (Playford, Londres, 1679), se trouve (nº 2) un air qui doit être tiré de cette cantate :



douze ans, ce dont l'abbé avait été bien étonné. Si cette entrevue de Meder et d'Anton Michel Hacky[1], abbé d'Oliva, est de 1687 environ, Meder aurait eu cette cantate de Cesti vers 1675 ou 1674 ; comme il avait en ce temps-là fréquenté des musiciens italiens, on peut croire qu'il avait déjà l'expérience des compositions italiennes lorsqu'il visita Buxtehude.

Quoiqu'il en soit, cette rencontre de Buxtehude et de Meder, rencontre dont le témoignage est un canon fort abstrait, n'offrit sans doute pas seulement l'occasion de de disserter sur le contrepoint, mais de parler d'un art plus accessible aux profanes. Meder s'était formé, d'ailleurs, une idée fort nette de ce qu'il fallait attendre d'un compositeur. Certes, il accordait une part à la science, mais il ne voulait point que l'on oubliât ce qui, en musique, se rapporte aux sens. Il ne s'était mis à écrire, assure-t-il, que pour se procurer à chanter quelque chose qui ne fût point contraire aux voix, car il jugeait que beaucoup de compositeurs n'ont pas la notion de ce qui convient au gosier des chanteurs, et il redoutait de gâter sa voix, qui était jolie.



(d'après l'ex. du *British Museum* — communication de M. R. A. Streitfeild — et d'après une copie du *Conserv. de Bruxelles* — communication de M. H. Prunières). J. Hawkins cite la même composition, en forme de duo (*A general History of the Science and Practic of Music.* 4° vol. Londres, 1776, p. 94); il suppose que la *Scelta di Canzonette* fut publiée par Pignani vers 1665 (p. 93).

[1] Voyez l'étude de Joh. Bolte, *Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert*, 1895, p. 145 (Publ. dans les *Theatergeschichtliche Forschungen* de B. Litzmann).

Le Polonais Hacky, religieux de l'ordre de Citeaux, avait servi Christine de Suède pendant plusieurs années, à partir de 1668. En septembre 1669, elle écrit qu'elle lui permet d'aller la rejoindre à Rome «afin de satisfaire le désir qu'il a de voir Rome». Il avait été chapelain de la reine quand elle demeurait à Hambourg (Arckenholtz, *Mémoires pour servir à l'histoire de Christine, reine de Suède*, tome 3e, 1756, p. 39).

Il se peut que Meder ait manifesté ses doctrines devant Buxtehude, qui ne dut point le contredire. Car il était peu porté, semble-t-il, à considérer que la fin même de la musique fût atteinte, quand on en savait bien ajuster le mécanisme. Sans doute voyait-il plus loin, au delà du métier, ayant médité sur les effets de la musique, aussi profondément qu'il en avait étudié les lois. Car il se rapproche de ces musiciens humanistes alors nombreux en Allemagne, où l'on ne pensait pas que, pour exceller dans un art, il fût nécessaire d'être, hors de là, complètement ignorant. Si quelques compositeurs trahissent leur faiblesse par leur empressement à étaler, dans leurs préfaces, une érudition banale, il en est beaucoup dont le savoir est vaste et sûr. Heinrich Schütz a la culture d'un homme de lettres et d'un homme d'église, et il connaît le droit. Ses élèves Bernhard et Weckmann possèdent le latin, le grec, l'italien, et Schütz recommande à Weckmann d'apprendre aussi l'hébreu[1]; Werner Fabricius a été à l'université de Leipzig, où il a étudié la philosophie et le droit[2]; de Johann Friedrich Alberti, Mattheson dit qu'il fut *ein tüchtiger Theologus, gelehrter Jurist und gantzes Musikus*[3]; Heinrich Albert, le neveu de Schütz, a, pour obéir à ses parents, appris le droit à Leipzig; Joh. Georg Ahle, de Mühlhausen, reçoit, en 1680, le titre de *poeta laureatus*, que porte déjà Georg Huber, le violoniste du roi de Danemark[4]. Parmi les associés de la *Rosen-Zunft* de Ph. von Zesen (1669), nous trouvons Michael Zachaeus, *aus den Ungrischen Bergstädten*, qui est apparemment le *cantor* de Saint-Pierre de Copenhague dont Meder a obtenu un canon[5]; Malachias Siebenhaar, qui a composé des mélodies pour les *Dichterische Jugend — und Liebes-Flammen* de Zesen (1651)[6],

[1] Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 395.

[2] Moller, *Cimbria literata*, I, p. 168.

[3] Ouvr. cité, p. 5.

[4] C. Thrane, ouvr. cité, p. 20.

[5] Zachaeus, né vers 1624, mourut en 1698, après avoir servi 42 ans à l'égl. allemande de Copenhague (*Nova literaria Maris Balthici et Septentrionis*, 1698, 185). Son pseudonyme était *der Kleine* (Goedeke, *Grundriss zur Gesch. der deutschen Dichtung*, III, p. 16).

[6] Moller, *Cimbria literata*, II, p. 1030.

est de la même confrérie[1], où l'on voit aussi le Silésien Wenzel Scherffer, de Leobschütz, organiste à Brieg, qui signe de son pseudonyme (*der Verlangende*)[2], dès 1664, un des trois madrigaux dont est formé l'*Ehren-Klee* (trèfle d'honneur) que dédient, avec lui, à Christoph Bernhard[3], deux autres poètes, *der Aufrichtige*[4] et *der Geneidete*. Dans la congrégation du *Zimber-Schwan*, dont Conrad von Höveln publie les statuts à Lübeck en 1666, se rencontre le luthiste Jeremias Erbe (*Phoebisander*)[5]; Georg Greflinger, le protecteur de Franz de Minde, y porte le nom de *Celadon*[6], et l'on voit que Daniel Bährholtz, d'Elbing, le poète qui a fait l'épithalame de Buxtehude, y est appelé *Philoclytus*, tandis qu'il est *der Sanftmüthige* dans la *Rosen-Zunft* de Zesen, et *Hylas* dans le *Hirten- und Blumen-Orden an der Pegnitz* (1670)[7]. Bährholtz avait séjourné quelque temps à Lübeck[8]. C'est encore là que paraît, en 1669, le *Thränfliessender Zimberschwan* où C. von Höveln pleure la mort de Johann Rist[9]. Il y avait aussi des Lübeckois dans les groupes formés par Zesen : dans la *Rosen-Zunft* sont nommés J. von Dorna et Joh. Unkel; dans la *Lilien-Zunft*, H. Bohte et Kasp. Eggeling[10]. Ainsi, le souvenir de Joh. Rist, le poète ami des musiciens, survivait dans cette ville où, d'autre part, les versificateurs ne manquaient point.

Buxtehude lui-même avait de la facilité à rimer. Nous avons vu qu'il avait composé quatre strophes de six vers, imprimées avec la *Passio secundum evangelistam Matthaeum*, que Theile fit publier en 1673 à Lübeck. C'est une poésie assez vulgaire de facture et de ton, dont les motifs sont

[1] Goedeke, ouvr. cité, p. 16.

[2] *Ibidem*.

[3] Voyez le *Catalogue des imprimés de musique* de la bibl. d'Upsal, par M. R. Mitjana, I. col. 29.

[4] Heinrich Hake de Hambourg, porte ce nom dans la *Rosen-Zunft* (Goedeke, p. 17).

[5] Goedeke, p. 19.

[6] *Ibidem*.

[7] Goedeke, p. 17 et p. 18.

[8] *Ibidem*, p. 93.

[9] Voyez l'art. consacré à Rist dans la *Cimbria literata* de Moller, I, p. 546.

[10] Goedeke, p. 16 et p. 17. Peter Finx en était aussi.

usés, aussi bien dans la littérature profane que dans le style édifiant; car l'apostrophe à la jalousie a déjà beaucoup servi[1], et l'allusion à la vie, gagnée par la mort du Christ[2], se trouve en maint cantique[3]. Dans le *Klag-Lied* qu'il écrit, en 1674, à la mémoire de son père, Buxtehude est, en général, plus heureux que dans ses strophes à Theile. Bien que les réminiscences y abondent, la sincérité n'en est point douteuse; l'écrivain ne possède, pour traduire son émotion personnelle, que des formules; il croit parler d'inspiration, et il répète. Car il a entendu trop de prédicateurs, chanté trop de chorals: dès qu'il se recueille, les phrases de sermon, et les sentences pieuses, dont son esprit est obsédé, jaillissent de sa mémoire; il a l'illusion de les trouver, et, abusé par la joie que lui donne cette apparente fécondité, il les emploie sans défiance. Dans la sixième strophe, il montre aussi qu'il connait bien les procédés littéraires de son temps, et en admire l'ingéniosité: Joh. Rist n'eût point désavoué ces huit vers, où l'organiste représente son père, jouant sur le «joyeux clavecin du ciel», tandis que, ici-bas «notre chant de douleur, funèbre et noir amas de notes, est mêlé de beaucoup de croix (dièses)»[4].

En 1677, Buxtehude témoigne encore de son affection pour les poètes amis de Rist, quand il met en musique le *Trost-lied M. Maur. Rachelii*, puisque Rachelius, pasteur de Petersdorf, parent de plusieurs musiciens, fut admis dans la société du *Zimber-Schwan* sous le nom de *Gemebundus*[5]. D'autre part, il connaît, sans doute, quelque chose des tra-

[1] Qu'il me suffise de citer la dédicace de la *Wandlungs-Lust* de Jak. Schwieger (1656), et le dernier poème du *Poetischer Schauplatz* de Rist (1646, p. 320, *An den neidigen Tadeler*).

[2] *Christi Tod wird dich erheben / Und das rechte Leben geben.*

[3] Voyez, par ex. *Lasset uns den Herren preisen*, de Rist.

[4] Er spielet nun die Freuden=Lieder / Auff des Himmels=Lust=Clavier, / Da die Engel hin und wieder / Singen ein mit süsser Zier. / Hier ist unser Leib=Gesänge / Schwarze Noten Traur=Gemenge / Mit viel Kreuzen durchgemischt, / Dorth ist alles mit Lust erfrischt Rist aime le jeux de mots de même espèce; pour lui, *Angst, Betrübniss und Creutz* sont l'A. B. C. du chrétien.

[5] Cette œuvre est signalée dans les additions manuscrites à la *Cimbria literata* de Moller (Bibl. roy de Copenhague, *Ny Kongelige Samling*, 738 fol. II, Pars I, p. 133). Voyez Moller, I, p. 508.

vaux littéraires auxquels préside Georg Philipp Harsdörfer, qui a fondé, à Nuremberg, le *Hirten- und Blumenorden an der Pegnitz*; dans une œuvre publiée en 1680, il prend le surnom de *Charedon*, comme s'il était affilié à quelque collège pastoral. Encore que l'idée de choisir un tel pseudonyme ait pu lui venir en lisant les adaptations de l'*Astrée*, de son compatriote Terkelsen, ou quelque pièce du trompette de Christian IV, Gabriel Voigtländer[1], il semble plus probable qu'il en ait reçu l'imposition dans un de ces cercles où l'on s'entretenait de poésie et de musique, en jouant au berger. Il aurait eu, ainsi, l'occasion de disserter, ou d'entendre disserter sur les questîons les plus diverses, dans une telle société où l'on eût pris pour règle de traiter en action la pastorale, ainsi que Joh. Clajus la comprenait, en parlant «de toutes choses, de villes, de forteresses, de vertus et de vices, de la vanité du monde et de la mort»[2]. Le guide, pour des colloques de ce genre, était tout prêt : il suffisait d'étudier les *Gesprächspiele* de G. P. Harsdörfer pour prendre part à ces conversations avec savoir, esprit, et beau langage. Si l'on tenait à discourir sur la musique, on y trouvait matière à d'amples développements : «pourquoi le bétail paît d'autant plus volontiers, que le pâtre module sur la flûte, et que la clochette résonne au cou des vaches[3]; comment considérer la musique, et la comparer avec le corps humain[4]; de l'abus de la musique, que l'on entend bien plus dans les hôtelleries, pour les danses et les festins, qu'à l'église[5]; que la musique, apaisante et consolatrice, est l'unique source de joie en cette vallée de larmes[6], et la dominatrice de toutes les forces de l'âme[7]. Buxtehude avait peut-être choisi cette devise hautaine, *non*

[1] Charedon fait penser, en effet, à Corydon, qui est d'ailleurs un des personnages familiers de Rist. Par anagramme de Konrad, Rist nous présente aussi le berger Kardon. (*Liebes Lied des jungen Hirten Kardon*, p. 540 du *Neuer Teutscher Parnass*, 1652, cf. pp 537, 538 et 547).

[2] Voyez Julius Tittmann, *die Nürnberger Diehterschule*, 1847, p. 61.

[3] 2e partie, éd. de 1657, p. 292.

[4] *Ibid.*, p. 293

[5] 4e partie, p. 43.

[6] 4e partie p. 47.

[7] P. 48.

hominibus, sed Deo, parce qu'il avait vu, dans ces dialogues, que «la musique est de deux sortes, venue de la sagesse divine, ou de l'esprit humain, d'Apollon, ou de Pan»[1]. Peut-être aussi, d'avoir étudié le *Freudenspiel genant Seelewig*, que Harsdörfer insère dans la quatrième partie de ses *Gesprächspiele*, conçut-il le dessein de composer une musique religieuse, de caractère dramatique, et adaptée à un texte allemand, dessein qu'il réalise dans plusieurs de ses *Abend-Musiken*.

* * *

Mais, pour en arriver là, c'est de Hambourg sans doute, que lui vint l'impulsion décisive. Ou, du moins, est-il dirigé par des idées qui, à Hambourg en même temps qu'à Lübeck, gouvernaient les musiciens. Car il faut observer que les opéras de Hambourg, comme les *Abend-Musiken* de Lübeck se rattachent, assez étroitement, à ces drames religieux dont Johann Clajus avait été l'acteur unique, lorsque, à Nuremberg, il récitait à l'église, après l'office, ses tragédies édifiantes, mêlées de chants: *Die Aufferstehung Jesv Christi* (1644) *Höllen- und Himmelfahrt Jesv Christi* (1644), *Der leidende Christvs* (1645), *Herodes der Kindermörder* (1645)[2]. Demi prédication, où la forme théâtrale ne sert qu'à donner plus de force aux maximes. Car, pour Clajus, pour Harsdörfer, pour Sigmund von Birken, les sentences morales sont la raison même du drame, qu'ils considèrent comme un enseignement, et n'admettent que si le poète a devant les yeux, constamment, «la gloire de Dieu et le salut des hommes»[3]. De là, des pièces telles que les *Neue geistliche Schauspiele, bekwehmet zur Music*, de Constantin Dedekind (1670)[4], ou le *Trauerspiel vom leidenden Christus*, de Hans Georg Pellicer, chanoine d'Eutin, secretaire *des hohen Stifts*

[1] 4e partie, p. 21.

[2] Goedeke, ouvr. cité, p. 111; cf. l'*Allg. deutsche Biogr.* XVI, art. Klaj. (par W. Creizenach).

[3] Voyez l'ouvr. déjà cité de Tittmann.

[4] Goedeke p. 220.

à Lübeck (1670)[1]. De là, encore, l'ouvrage que l'on joue pour inaugurer le théâtre d'opéra de Hambourg, en 1678: *Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch*[2], drame biblique, du poète lauréat Christian Richter, et de Johann Theile, l'ami de Buxtehude. Et d'autres sujets encore sont pris dans l'Ecriture. En 1679, on représente *Die wohl und beständig liebende Michal*, et *Die maccabäische Mutter mit ihren sieben Söhnen*, dont Franck écrit la musique[3]. En 1680, on donne *Die liebreiche, durch Tugend und Schönheit erhöhete Esther*, dont le texte est de J. M. Köler, la musique de Nicolaus Adam Strungk[4]; en 1681, paraît sur la scène l'œuvre de Theile, *Die Geburt Christi*[5].

Si l'on ne tient compte que des dates, les *Abendmusiken* paraîtront avoir inspiré les auteurs de ces opéras, pièces que le *Ministerium* ecclésiastique pouvait approuver, et à la composition desquelles on prétend, avec vraisemblance, que Heinrich Elmenhorst, prédicateur à Sainte-Catherine de Hambourg, contribua[6]. D'autre part, on doit observer que les « musiques du soir » ne sauraient avoir grand retentissement, hors de Lübeck, avant 1678, puisque ce n'est qu'à partir de cette année que l'on publie, ou du moins que l'on recueille le texte des œuvres que l'on y exécute[7] Il faut donc renoncer à établir, ici[8], de quel côté vint, d'abord, l'action créatrice : il nous suffira d'observer que, dans les deux villes on obéit, presque simultanément, à des doctrines artistiques et religieuses qui ont cours à cette époque. Si les

[1] Goedeke, p. 223. D'autre part, Rist avait le dessein de faire représenter des « histoires bibliques », chantées à la manière italienne (*Das Friedjauchzende Deutschland*, 1653, avis au lecteur). En 1649, avait paru l'*Actus de Divite et Lazaro* d'And. Fromm, prof. à Stettin; mais cette œuvre était écrite à 2 chœurs, pour 14 voix.

[2] Je renvoie à l'ouvr. de Lindner, *Die erste stehende Deutsche Oper*, 1855, p. 4 et p. 168.

[3] Lindner, p. 169.

[4] P. Zelle, *J. Theile und N. A. Strungk*, 1891, p. 15.

[5] *Ibid.* p. 12.

[6] Lindner, p. 17.

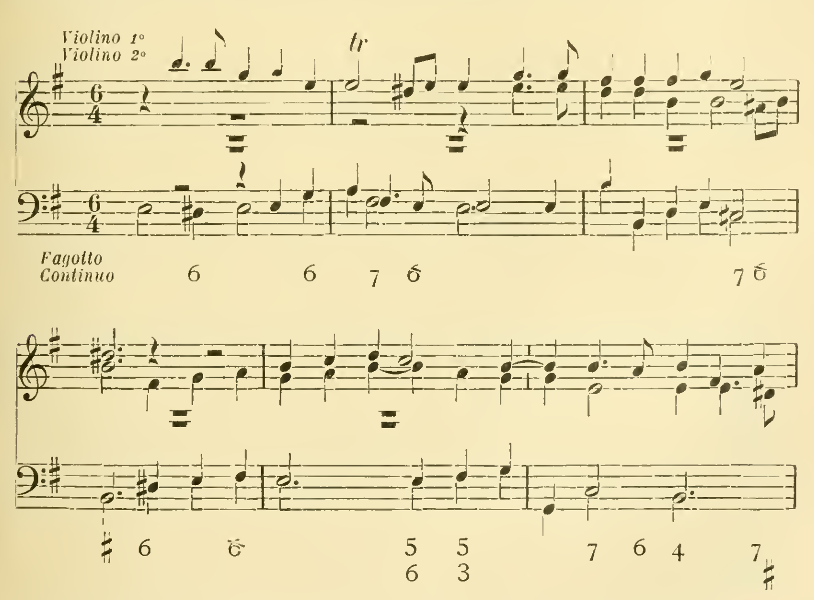
[7] Moller, *Cimbria literata*, II, p. 133.

[8] Cependant, l'influence du *Collegium musicum* de Hambourg est manifeste, dans toute cette préparation.

manifestations de ce dessein commun, sont différentes, l'état différent des deux villes en est peut-être la seule cause : Hambourg ne fait que s'accroître; Lübeck déchoit. Il est impossible, faute de ressources, d'y installer un théâtre, que la bourgeoisie verrait fonder avec joie : les *Abendmusiken* offrent une compensation qui contentera tout le monde, sans exiger beaucoup d'argent, et sans alarmer les hommes d'église [1].

Comme fort peu d'œuvres de Buxtehude sont datées, nous ne pouvons savoir exactement quelles sont ses compositions des années où ils commence à traiter avec ampleur les « musiques du soir ». Outre les quelques pièces de circonstance que nous avons déjà citées, nous ne connaissons, pour la période de 1675 à 1680, que le motet *Jesu dulcis Memoria*, pour deux soprani, deux violons et basse. Dans la collection de motets en parties séparées, que réunit Gustaf Düben, la mention *Anno 1676, in Junio*, est inscrite à la suite du titre de ce motet.

Il est écrit à la manière italienne. Dans le prélude, paraît le motif que les soprani vont chanter.



[1] Cf. les *Archivalische Nachrichten über die Theaterzustände von Hildesheim, Lübeck, Lüneburg, im 16. und 17. Jahrhundert, par K. T. Gaedertz* (1888).

Sopr. 1° Je-su dul cis me-mo-ri--a

Sopr. 2° Je-su dul-cis me-mo-ri--a
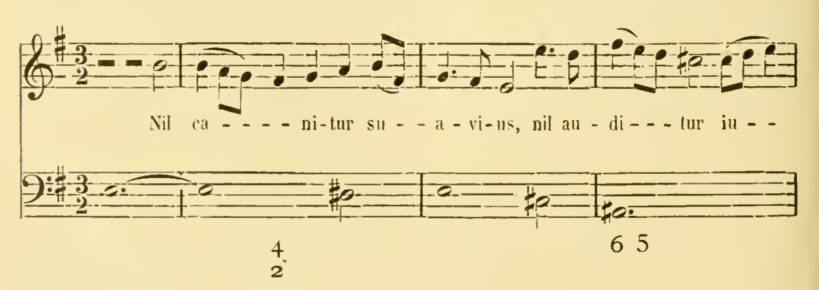
6 6 7 6 7 6 ♭ 7 6 ♯

dans ve-ra cor---dis gau-di-a

dans ve-ra cor-dis dans ve-ra cor---dis gau-di--a

♯ 6 6 6 5 4 ♯

Un solo du premier soprano, puis un duo, placé entre deux ritournelles, complètent la première partie de ce motet. Dans le solo, les formes de la mélodie rappellent, évidemment, les tournures habituelles aux maîtres romains :



tr

cun-di-us, nil co-gi--ta-tur, [1] nil co-gi-

6 6 5 6̄ 6 6
♯ 5 ♮ 5 ♮

ta---tur dul-ci-us, quam Je--su De---i fi-li-

5 6 6 ♯ 6 6 6 5
5 4♯
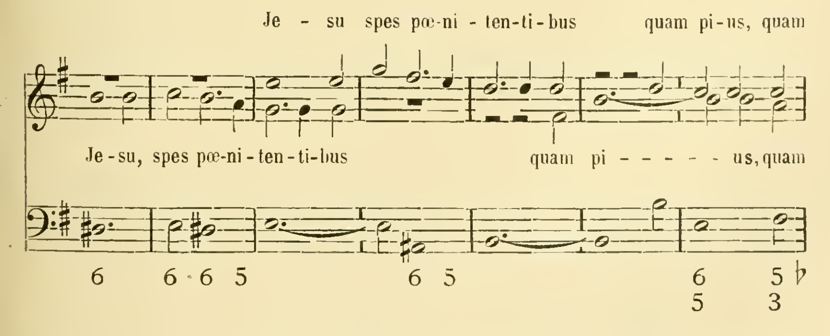
(V. 1)
(V. 2)

--us

(Fag.)

7

Les voix se répondent, puis s'accordent à la tierce, dans le duo qui suit, ainsi que dans les duos de Carissimi.



[1] Voyez le petit concert spirituel de Schütz, *Wann unsere Augen schlafen ein* (*dass wir nicht fall'n*), dans le VIe vol. de l'éd. Spitta 2e p. nº 11.

pi - us es pe - - ten - ti - bus, quam bo-nus, quam

pi - us es pe - - ten - ti - bus, quam bo-nus,

bo - - - - - - - nus te quæ - - ren-tibus, sed quid in-ve - - -

quam bo - - - - - - - nus te quæ - - ren-tibus, sed quid in-
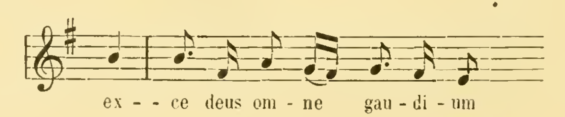
V. 1
V. 2
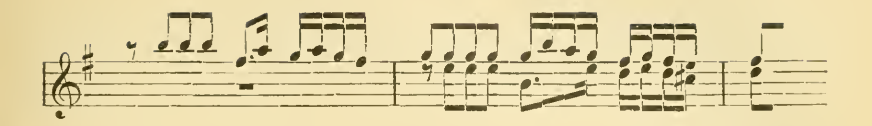
- - - - - ni - - en - ti - bus

ve - - ni - - - - - en - ti - bus

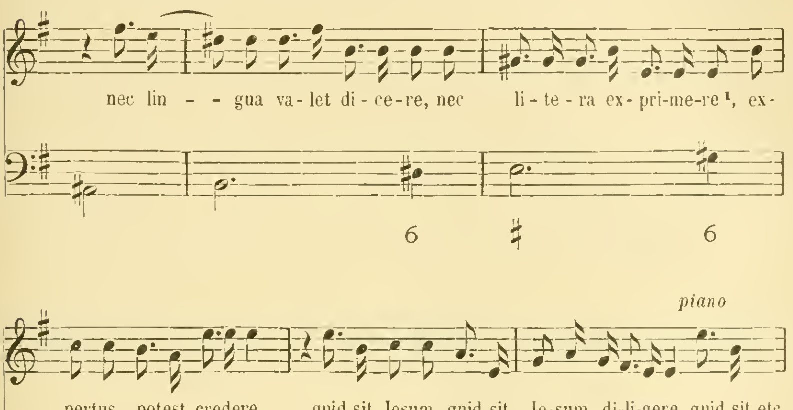
(Stromenti)

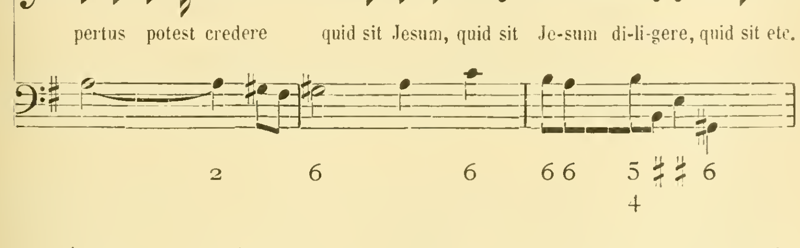
Au début de la deuxième partie, se trouve un solo du premier soprano, dont la première phrase est suivie d'une courte ritournelle, qui rappelle un motif du chant.
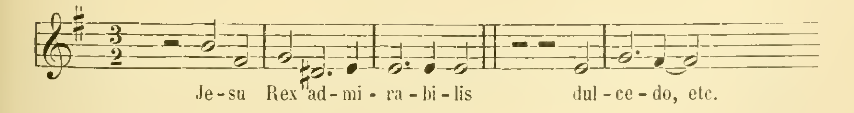




La seconde phrase est d'une véhémence toute italienne.



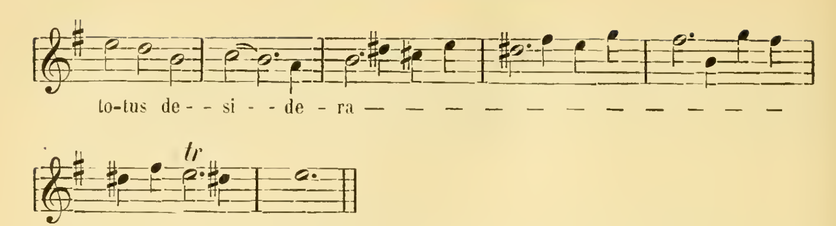


Après une ritournelle qui finit sur la dominante, le second soprano chante un solo où quelques motifs ont de la ferveur et de la tendresse,



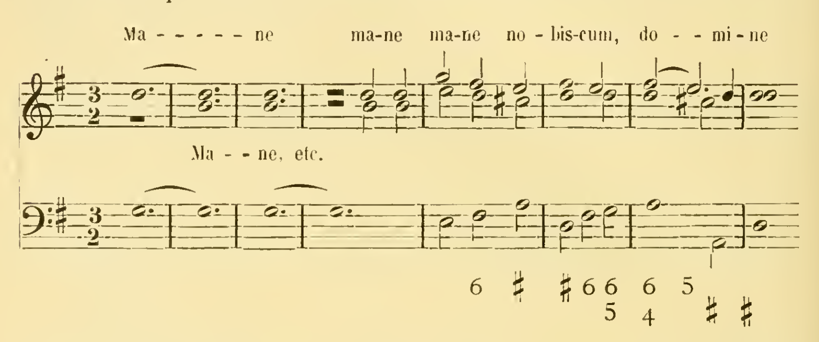
et où s'épanouissent deux limpides vocalises, dont la seconde est la plus ample; une dernière vocalise est modelée, animée et retenue, ainsi même que le texte le demande :

[1] Cf. le solo de basse au début du motet *Audite omnes*, de Carissimi (Upsal, *Tab.* 83 : 3).
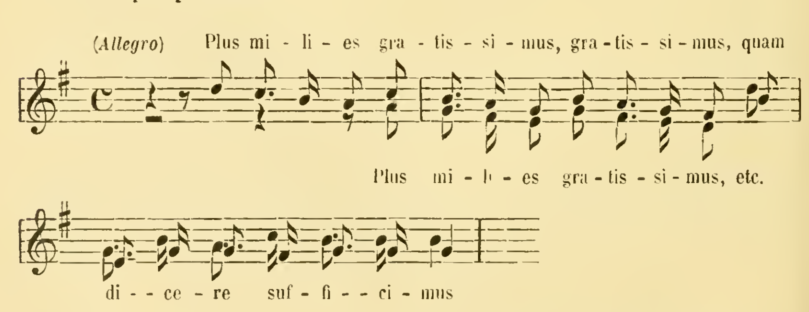


Les instruments jouent ensuite, et cela sert de prélude au troisième épisode du motet, si l'on ne voit que la construction; par le sentiment, c'est bien plutôt l'épilogue de la deuxième partie[1].

Dans la troisième partie, les voix sont traitées avec une extrême simplicité



que Buxtehude observe, jusqu'à la ritournelle des violons, qui ramène au ton de mi mineur. Après une courte transition, où les instruments prennent part à l'accompagnement, la dernière période du motet est établie sur le développement de cette proposition



[1] Les dernières mesures sont écrites sur une basse chromatique.

dont les instruments reprennent le motif à l'octave, et le font moduler, avant de se joindre aux voix, pour que les dernières mesures, qui se terminent *adagio*, soient plus sonores[1].

Une des œuvres les plus importantes de Buxtehude fut aussi composée dans les années qui précèdent 1680. C'est une « musique du soir », dont le texte seul a été conservé[2].

Die Hochzeit des Lammes,
Und die
Freuden=volle Einholung der Braut
zu derselben
In den 5. klugen
Und die Außschliessung der Gottlosen von derselben
In den 5. thörichten
Jungfrauen,
welche wie sie
von dem Seelen=Bräutigam Christo selbst beym
Matth. 25 an die Hand gegeben,
Auch nach Anleitung andrer Örther in der Heil. Schrifft den Frommen und nach der Zukunfft ihres Seelen=Bräutigams hertzlich sehnenden
zum innerlichen Seelen=Trost und süssten Freude; den Gottlosen aber zum Schrecken; Beides zu Gottes hohen Ehren; Christ=wollmeinend in der gewöhnlichen Zeit der Abend=Musick am 2 und 3 Advents=Sonntage in der Haupt=Kirchen St. Mariae von 4 biß 5 Uhr soll vorgestellet werden
von
Dieterico Buxtehuden,
Organista Marian : Lubec.

Lübeck,
Gedruckt bey Seel=Schmalhertzens Erben, 1678.

1 Upsal, *Tab.* 85 : 50, et *Vok. mus. i. H.* 51 : 7 (parties séparées *in fol.*). Dans les parties séparées, on indique une reprise de la 1re strophe, à la fin.

2 Bibl. de l'Université d'Upsal *Vokal-Musik*, VI. 8 (ancienne cote 208).

Cette œuvre n'est pas une «histoire sacrée»: les scènes n'en sont point préparées et reliées par le récit d'un personnage qui explique l'action, sans y prendre part. Mais chacun parle pour soi, et se présente; ainsi le drame sort du dialogue, et se développe, sans autre arrêt que quelques épisodes lyriques. A partir de l'exposition, faite par deux anges qui tiennent ici, tout naturellement, le rôle des messagers dans la tragédie classique, nous assistons à la représentation que le titre promet. Et une telle représentation, que nulle glose descriptive ne soutient, est alors, dans la musique religieuse, une audacieuse nouveauté. Le texte vient, d'ailleurs, presque tout entier, de l'Écriture, ou des cantiques de l'Église luthérienne. La suite en est ordonnée, fort habilement, par un homme qui connaît bien les livres saints. Quelques strophes, de différentes mesures, sont jointes à ces passages, empruntés à la bible, à l'évangile, et aux chorals. Nous ne savons qui, dans ce livret, disposa tous les fragments, ou composa pour les réunir. Buxtehude est seul nommé, dans le titre de cette *Abend-Musik*: son talent de versificateur nous est connu; il était certainement versé, en outre, dans la littérature sacrée. Rien ne nous interdit d'admettre que le choix et l'invention des paroles sont de lui; mais nous n'en avons aucune preuve formelle, ce qui nous prive d'apprécier, à défaut de musique, le talent dramatique du musicien. Car cette « représentation », d'église, nous apparaît comme une œuvre de théâtre, adroitement traitée; d'une forme très simple, à la vérité, puisque ce n'est qu'une succession de tableaux, mais chacun de ces tableaux, par l'effet des détails homogènes accumulés, émeut fortement, et dans cette atmosphère saturée, la musique doit atteindre aisément au lyrisme.

Dans le prologue, l'allégresse éclate. Après la *Sonata* qui sert d'introduction, les anges, deux soprani, prêchent la joie: Dieu accorde Jésus, «son très cher agneau», pour fiancé aux âmes: Jésus lui-même, figuré par une basse, chante ces paroles, tirées de la prophétie d'Osée: «Je veux me fiancer avec toi pour l'éternité, en justice, en grâce, en miséricorde», etc., et l'Église, symbolisée par le chœur

tout entier, dit ce verset du prophète Isaïe: «Je me réjouis dans le Seigneur», etc.[1].

Le Christ et l'Église échangent leurs promesses, dans un duo de basse et d'alto; les paroles rappellent le *Cantique des Cantiques*: «Je suis à toi, et tu es à moi... l'amour doit être éternel»[2]. Pour exprimer la joie de l'Église[3], le soprano, qui, maintenant, après le chœur, et après l'alto, tient ce rôle, chante les trois premiers vers de la dernière strophe de *Wachet auf*, le choral de Philippe Nicolai, avec accompagne-

[1] Voici (p. 2) le texte complet de cette page:

Sonata.

Die Engel 2 Soprani.	FReuet euch mit frohem Lachen, GOTT wil ſelber Hochzeit machen, JEſus Gottes liebſtes Lamm Iſt ſelbſt euer Bräutigam Was für Luſt ihr könnet dencken Will Er euch gantz häuffig ſchencken. Seinen reichen Himmels-Platz Bringt Er euch zum Ehe-Schatz.

Ritornello.

JESUS Basso	Ich wil mich mit dir verloben in Ewigkeit, Ich wil mich mit dir vertrauen in Gerechtigkeit, und Gericht, in Gnade und Barmhertzigkeit. Ja im Glauben wil ich mich mit dir verloben, und du wirſt den HERREN erkennen. Hoſ. 2, 19.

Ritornello.

Die Kirche Totus Chorus	Ich freue mich im HErren und meine Seel iſt frölich in meinem Gott. Denn Er hat mich angezogen mit Kleidern des Heyls, und mit dem Rock der Gerechtigkeit gekleidet. Wie einen Bräutigam mit Prieſterlichen Schmuck geziehret, und wie eine Braut in ihrem Geſchmeide berdet. Ich freue mich im HERREN und meine Seel iſt frölich in meinem GOTT, Jeſ 61, 10.

[2] (p. 3)

Ritornello.

Chriſtus und die Kirche. Bas. & Alt.	Ich bin dein und du biſt mein. Du biſt mein und ich bin dein, Ewig ſol die Liebe ſeyn.

[3]

Ritornello.

Die Kirche Soprano con 3 viole.	Wie bin ich doch ſo hertzlich froh! Das mein Schatz iſt das A und O, Der Anfang und das Ende.

ment de trois violes. Jésus l'interrompt : « Dans la maison de mon père il y a beaucoup de demeures »[1], etc. ; puis l'Église dit trois vers encore de la même strophe de choral, et Jésus prononce ces mots, tirés de l'Apocalypse : « Je viens bientôt ». Le choral, transformé en dialogue, s'achève ; les instruments jouent la ritournelle, les anges célèbrent le bonheur de l'âme que le Christ vient prendre pour fiancée, et le chœur céleste dit la joie et la magnificence des éternelles épousailles [2].

Alors, les vierges folles, deux alti, prennent la parole : elles empruntent à la deuxième épître de Saint-Pierre, pour exprimer leurs doutes, au sujet de l'avènement du Christ, et les vierges sages, deux soprani, leur répondent par un verset tiré d'une prophétie. Singulière entrée en scène, pour ces filles que le récit évangélique a douées, sans les décrire, d'une mystérieuse beauté. Elles apparaissent, ici, comme des théologiens en querelle, qui bataillent sur les textes, s'éta-

[1] JESUS Basso.	In meines Vaters Hause sind viel Wohnungen, und ich will wieder kommen, und euch zu mir nehmen auff daß ihr seyd wo ich bin, Joh. 14, 2, 3.
Die Kirche	Er wird mich doch zu seinem Preiß, Auffheben in das Paradeiß, Des klopff ich in die Hände.
JESUS	Ich komme bald, Offenb. 22, 20.
[2] Die Kirche	Amen, Amen, Komm du schöne Freuden-Krohne, Bleib nicht lange, Deiner wart ich mit Verlangen.
	Ritornello.
Die Engel 2 Soprani	O was süsses Freuden Leben, O was grosse Herrligkeit! Welche Lust, wird sich erheben, Wenn nach dieser kurtzen Zeit
(p. 4)	JESUS seine Braut mit Prangen Heimzuholen wird umfangen, Alß kein Ohr gehöret nicht, Noch gesehn ein Augen-Liecht!
Himlischer Chor	Wonne! O Wonne! die keiner gehöret, Freude! O Freude! die keiner gesehn, Ehre und Herrligkeit wird hier gewähret, Welche nicht Käysern auff Erden geschehn, Hertzen und Zungen die jauchtzen für Freuden, Freude die ewig von uns nicht wird scheiden.

blissent en quelque chapitre de la Bible, comme dans un camp retranché, d'où, armés de citations, ils accablent leur adversaire de preuves cherchées bien loin[1].

La première strophe du choral *Jesu, meine Freude*, fait renaître en cette scène la poésie qui en avait été si étrangement écartée: les vierges folles assurent que le Seigneur ne viendra pas encore avant longtemps, elle se laissent aller au sommeil, et les vierges sages leur répondent par cette phrase, tirée du Cantique des Cantiques: «Je dors, mais mon cœur veille»[2].

Il est vraisemblable que la «symphonie pour les violes de gambe» qui suit ces paroles était une de ces «symphonies du sommeil», que les compositeurs du XVII[e] siècle écrivent volontiers: en désignant les violes de gambe pour cet épisode, Buxtehude indique justement le coloris qui convient à ces tableaux, où l'on évoque, par des tons fort doux, et des rythmes aux ondulations égales, la paix des dormeurs.

[1] N'oublions pas que l'Eve de Milton disserte magistralement.

[2] Die Thö-richten 2 Alti.	Wo iſt die Verheiſſung ſeiner Zukunfft? Denn, nachdem die Väter entſchlaffen ſind, bleibt es alles, wie es von Anfang der Creaturen geweſen iſt, 2. Pet. 3, 4.
Die Klugen. 2 Sopr.	Die Weiſſagung wird ja noch erfüllet werden zu ſeiner Zeit, und wird nicht auſſen bleiben: ob ſie aber verzeucht, ſo harre ihr. Sie wird gewißlich kommen und nicht verziehen. Hab. 2, 3.

Ritornello.

Solo.

JEſu meine Freude,
Meiner Seelen weide,
JEſu meine Zier!
Ach! wie lang' ach lange!
Iſt dem Hertzen bange,
Und verlangt nach dir!
GOttes Lamm, mein Bräutigam,
Ohne dich, kan mir auff Erden,
Nichtes liebers werden.

Ritornello.

(p. 5) Die Thö-richten. 2 Alti	Der Herr kommet noch lange nicht, Matth., 24, 48. Laſſet uns ein wenig ſchlaffen, und ein wenig ſchlummern, und ein wenig die Hände zuſammenthun, das wir ruhen. Sprichw. 6, 10.
Die Klugen. 2 Sopr.	Ich ſchlaffe, aber mein Hertz wacht, Cant. 5, 2.

L'air que chante un ange (soprano), après la symphonie, se rapporte d'ailleurs aussi à cet assoupissement que la symphonie a dû décrire: il commence par ces mots, «ah! pourquoi voulez-vous dormir maintenant», et chacune des cinq strophes qui le forment se termine par cet ordre, « éveillez-vous»[1]. Après ces vers, dont l'auteur n'est pas nommé,

[1] **Symphonia Viole de gambe.**

Aria.

Ein Engel. Sopr. — Ach! was wollet ihr nun schlaffen? Wollet ihr nun schnarchen ein, Da der Richter kömmt zu straffen, Alle, die nicht wachend sein? Ewigkeit nach der Zeit, Eilt herzu mit vollem Lauff, Sichre Seelen wachet auff. Ritornello.

2.

Ach! die Lamp will nicht mehr brennen, Alles Glaubens-Oel ist hin! Kaum kann man mehr Christen kennen; Ach! ermuntert doch den Sinn! Tilgt die Schuld, Kauffet Huld, Die umbsonst noch ist zu kauff, Sichre Seelen wachet auff. Ritornello.

3.

Indem ist das Marckt geschlossen, Und der Richter bricht den Stab. Dann ist alle Gnad verflossen, Und euch bleibt das Höllen Grab. Wachet doch, weil euch noch GOttes Gnaden-Oel zu kauff, Sichre Sünder wachet auff. Ritornello.

4.

Wie ein Vogel in den Stricken Liegt gefangen, eh (p. 6) ers meint, So wird euch sein Tag berücken, Welcher wie ein Blitz erscheint. Hört es knallt, Bricht und schallt. In dem fällt die Welt zu hauff, Sichre Sünder wachet auff. Ritornello.

5.

Aber Ach! hier hilfft kein wecken, Singen, sagen nützt hier nicht. Schaut wie Gotts- und Höllen-Schrecken Ihnen, Ach! kein Aug auffbricht. Ach! ich seh, Ewigs Weh Eilt zu euch in vollem Lauff! Sichre Seelen wachet auff. Ritornello.

Die Klugen. 2 Sopr. — Ich schlaffe, aber mein Hertz wacht, Hohel. 5, 2.

[2] Die Engel 3 voci 7 Instrum. — Der Bräutigam kömmt, gehet aus ihm entgegen. Matth. 25.

Die Klugen. 2 Sopr. è 5 Violini. — Wachet auff, rufft uns die Stimme, der Wächter sehr hoch an der Zinnen, wach auff du Stadt Jerusalem. Mitternacht heist diese Stunde, Sie ruffen uns mit hel-

les vierges sages redisent: « Je dors, mais mon cœur veille,» et les anges, à trois voix, avec sept instruments, chantent: «le fiancé vient, allez au devant de lui». Les vierges sages leur répondent par la première strophe du choral de Nicolai, *Wachet auf*, chanté à deux voix, avec cinq violons. Les anges répètent: «Voyez, le fiancé vient,» etc.; les vierges sages, à deux voix, accompagnées de deux trompettes, font entendre le deuxième couplet du choral; le chœur tout entier, qui représente les anges et les bienheureux, proclame la joie du jour des noces, et la première partie du drame se termine par une *Sonata*.

Une *Sonata* se trouve, aussi, au début de la seconde partie. Les vierges folles demandent, aux sages, de l'huile pour leurs lampes: les sages refusent, et une ritournelle de trombones prépare à deux strophes où le soprano, accompagné de trois violes de gambe, montre en quelle incertitude est le sort de celui qui, au dernier moment, attend le secours de la grâce qu'il a méprisée pendant toute sa vie.

	lem Munde! wo seyd ihr klugen Jungfrauen. Wol auf der Bräutigam kömmt. Steht auff die Lampen nehml. Alleluja! Macht euch bereit, zu der Hochzeit. Ihr müsset ihm entgegen gehn.
Die Engel 3 Voci, & 5 Stromēt:	Siehe der Bräutigam kömmt, gehet aus ihm entgegen.
Die Klugen. 2 Soprani & 2 Trombetti. (p. 7)	Zion hört die Wächter singen, das Herz thut ihr für Freuden springen. Sie wachet und steht eilends auff! Ihr Freund kommt vom Himmel prächtig, von Gnaden starck, von Wahrheit mächtig. Ihr Licht wird hell, ihr Stern geht auff. Nun komm du werthe Cron, HErr JEsu Gottes Sohn! Hosianna! wir folgen all Zum Freuden-Sahl, und halten mit das Abendmahl.

Aria.

Die Engel und Seligen der gantze Chor:	Wonne! Der Hochzeit- Tag ist nun gekommen! Freude! Verderben und Sterben ist tod! Liege in Höllischen Röhten du Roht, Welche nun ewig den Frommen entnommen. {Nun fliehet / Wir fliehen} und {ziehet / ziehen} aus zeitlicher Pein Mit singen und klingen zum Himmel hinein.

Sonata

* * *

Les anges chantent encore: «Le fiancé vient...» et les vierges sages répondent: «Je me réjouis d'aller dans la maison du Seigneur,» etc.

A ce moment, le Christ, accompagné de cinq instruments à cordes, chante les cinq versets du Cantique des Cantiques, qui commencent par ces mots: «Lève-toi, mon amie, et viens, l'hiver est passé, ... le printemps est venu»[1], etc. Le chœur céleste et les anges expriment la joie et les sentiments d'adoration; un ange (alto) exalte la beauté de la «fille du roi»; enfin les anges et les vierges, à cinq voix, s'écrient *Wonne, Wonne über Wonne*, etc., et ces paroles vont former une sorte de refrain lyrique, dont la répétition

1 **Sonata.**

Die Thörichten. 2 Alti.	Gebet uns von eurem Oel: Denn unser Lampen verleschen. Matth. 25, 8.
Die Klugen. 2 Sop.	Nicht also, auff das nicht uns und euch gebreche: Gehet aber hin zu den Krähmern und kauffet für euch selbst. H. v. 9.

Ritornello. Tromboni.

Soprano con 3 Viole de gambe.	Die Welt erzittert ob den Todt, wann einer liegt in der letzten Noht, dann wil er erst fromm werden. Einer schafft diß, der ander das, seiner armen Seel er gantz vergaß, dieweil er lebt auff Erden. Und wann er nicht mehr leben mag, so hebt er an eine grosse Klag, wil sich erst Gott ergeben: Ich fürcht fürwahr, die Göttlich Gnad, die er allzeit verspottet hat, wird schwerlich ob ihm schweben.
Die Engel 3 Voci & 5. Strom.	Der Bräutigam kömmt, gehet aus ihm entgegen.
Die Klugen 2 Sopr. (p. 7)	Ich freue mich daß wir sollen ins Hauß des HErrn gehn, und daß unsre Füsse werden stehn in deinen Thoren, Jerusalem. Psalm 122.

Ritornello.

Christus. Basso con 5 Violi.	Stehe auff meine Freundin, meine Schöne, und komm her, denn siehe der Winter ist vergangen, der Regen ist weg und dahin, die Blumen sind hervor kommen im Lande, der Lentz ist herbey kommen. Stehe auff meine Freundin und komme meine Schöne, komm her, zeige mir deine Gestalt, laß mich hören deine Stimm, denn deine Stimm ist süß, und deine Gestalt ist lieblich. Hohel. 2, 10, 11, 12, 13, 14.

mettra, dans toute cette scène de jubilation, l'unité d'enthousiasme[1]. Le Christ dialogue avec les vierges, le chœur céleste commente leurs paroles, les anime et les illustre de rayonnantes images, choisies dans l'Apocalypse, dans les cantiques *Wie schön leuchtet der Morgenstern* et *Wachet auf* de Nicolai, et dans les psaumes[2]. Et toutes ces pièces rap-

1 Himmlischer Chor.	Kommet, lasset uns dem HErrn frolocken, und jauchtzen dem Hort unsers Heils. Lasset uns mit dancken vor sein Angesicht kommen und mit Psalmen ihm jauchtzen. Ps. 95, 1, 2.
Die Engel 2 Sop:	Kommet, lasset uns anbeten und knien und niederfallen vor dem HErrn der uns gemacht hat, H. v. 6.
Ein Engel. Alto.	Des Königs Tochter ist gantz herrlich inwendig. Sie ist mit gülden Stücken gekleidet. Man führet sie in gestickten Kleidern zum Könige, und ihre Gespielen die Jungfrauen führet man zu dir. Man führet sie mit Freuden und Wonne, und gehen in des Königs Pallast, Ps. 45, 14, 15, 16.
Engel und Jungfrauen a 5 Voci	Wonne, Wonne über Wonne! Gottes Lamm ist {Ihre / Unsre} Sonne, Freude, Freud ohn alles Leiden, nichtes kan von GOtt {Sie / Uns} scheiden.

2

Ritornello.

Christus (p. 9)	Thut die Thor auff, daß herein geh daß gerechte Volck, daß den Glauben bewahret. Jes. 26, 2. Kommt herein ihr Gesegnete des HErrn, was steht ihr draußen, 1. B. Mos. 24, 31.
Die Jungfr. 2 Sop:	Zeug mich dir nach, so lauffen wir. Der König führet mich in seine Kammer. Wir freuen uns, und sind frölich über dir, Hohel. 1, 4.

Ritornello

Himlischer Chor.	Alleluja, Alleluja. Denn der Allmächtige Gott hat das Reich eingenommen. Lasset uns freuen und frölich sein. Denn die Hochzeit des Lammes ist kommen, und sein Weib hat sich bereitet, Offenb. 19, 6, 7.
	Wonne, Wonne über Wonne! Gottes Lamm ist {Ihre / Unsre} Sonne, Freude, Freud ohn alles Leiden, nichtes kan von Gott {Sie / Uns} scheiden.
Soprano con 11 Violinis	Zwingt die Seiten in Cithara, und lasst die süsse Musica, gantz Freudenreich erschallen.
2 Soprani è 2 Trombetti.	Daß ich möge mit JEsulein, dem wunderschönen Bräutgam mein, in steter Liebe wallen.
Tutti	Singet, springet, jubiliret, triumphiret, danckt dem HErren, groß ist der König der Ehren.
Christus.	Sehet hin eine Hütte Gottes zubereitet, als ei-

portées se joignent merveilleusement, dans un ensemble éclatant, que soutiennent les promesses prodigieuses, les visions, les figures éblouissantes, où s'exalte le délire des mots et des tons[1].

Cette accumulation de paroles magnifiques est suivie de la requête des vierges folles : « Seigneur, ouvre-nous ». Huit fois, suppliantes, humbles, désespérées, elles répètent leur demande, sans obtenir d'autre réponse que ces paroles, dont la malédiction est implacable : « Je ne vous connais point »[2]. Le chœur compatit à la douleur des vierges

ne geschmückte Braut ihrem Mann. Hie wil ich bey euch wohnen. Offenb. 21, 2, 3.

Die Jungfr. 2 Sopr. — Wie lieblich sind deine Wohnungen Herr Zebaoth, Mein Leib und Seel freuen sich in dem lebendigen GOtt, Psalm 48, 1.

Tutti. — Wonne, Wonne über Wonne, &c.

[1] Christus con Violi. — Freuet euch mit Jerusalem, und seyd frölich über sie, Freuet euch mit ihr alle die ihr traurig gewe- | sen seyd: Denn dafür solt ihr (p. 10) saugen und satt werden von den Brüsten ihres Trosts. Ihr solt dafür saugen und euch ergetzen, von der Fülle ihrer Herrligkeit Jes. 66, 10, 11.

Die Jungfr. 2 Sopr. — Du hast mir meine Klage verwandelt in einem Reigen, du hast meinen Sack außgezogen, und mich mit Freuden gegürtet, auff das dir Lobsinge meine Ehre, und nicht still werde; HErr mein Gott, ich will dir dancken in Ewigkeit. Psalm 30, 12, 13.

Himlischer Chor. — Gloria sey dir gesungen, mit Menschen und Englischen Zungen, mit Harffen und Cymbeln schön! Von zwölff Perlen seynd die Pforten, in der Stadt da wir sind Consorten der Engel umb deinen Thron. Kein Aug hat je gespürt, kein Ohr hat mehr gehört, solche Freude; des sind wir froh, Jo, jo, ewig In dulci jubilo!

3. Voci. — Wonne, Wonne über Wonne, Gottes Lamm ist unsre Sonne, Freude Freud ohn alles Leiden, nichtes kan von Gott uns scheiden.

[2] Die Thörichten. 2 Alti. — HErr thue uns auff, Matth. 25, 11.

Christus. Ich kenne euch nicht, ib., v. 12

Gedencke HErr an deine Barmhertzigkeit und an deine Güte die von der Welt her gewesen ist, Psalm 25, 6.

Christus. Ich kenne euch nicht.

Bistu doch unser Vater, Jes. 62, 16, thue uns auff.

Christus. Ich kenne euch nicht.

Sind wir doch Glieder deines Leibes, von deinem Fleisch und von deinem Gebeine, Eph. 5, 30. HErr, thue uns auff.

Christ: Wahrlich ich sage euch, Ich kenne euch nicht.

(p. 11) Gib nur die Thür-Hütter Stelle!

Christus. Ich kenne euch nicht.

Laß uns nur dein Hündelein fein, ja, geringste Würmelein.

Christus. Ich kenne euch nicht.

réprouvées, et revient bientôt à la joie. Une *Aria* de deux strophes, forme la conclusion de cette tragédie religieuse : le soprano solo chante la première strophe ; dans la seconde, le chœur tout entier exprime le désir qui occupe les âmes saintes, lasses des ténèbres, et impatientes de recevoir le flambeau de la vie divine [1].

Ainsi, le poème finit par des invocations passionnées; suprêmes ardeurs de cette exaltation mystique, dont la flamme, allumée dès le début, entretenue par l'amour et par l'espoir, attisée par la terreur, n'a point cessé de croître. Un tel enchaînement, une telle progression sont l'aliment de la musique [2]. Et les épisodes qui fleurissent la trame du sujet

Weh! wir müssen zu der Hölle! Ach! ein Tröpfflein deiner Huld!
Christus. Ich kenne euch nicht.
Du bezahlest unsre Schuld!
Christus. Warlich ich sage euch, ich kenne euch nicht, gehet von mir ihr Verfluchten.

Ritornello.

Weh! Weh! Ach! Zetter! Die Höllischen Flammen,
Schlagen nun über uns ewig zusammen!

Ritornello.

3 Voci. 5 Viol: O Weh demselben welcher hat, des Herren Wort verachtet, und nur auff Erden früh und spat, nach grossem Gut getrachtet, Er wird fürwar gar kahl bestehn, und mit dem Satan müssen gehn, von Christo in die Hölle.

Die Seligen. à 6 Voci. Jene die einem andern nacheilen, werden groß Hertzleid haben. Der Herr aber ist mein Gut und mein Theil, daß Loß ist mir gefallen auffs liebliche, mir ist ein schön Erbtheil worden. Vor dir ist Freude die Fülle, und lieblich Wesen zu deiner Rechten ewiglich, Psalm 16, 4, 5, 6, 11.

[1] Il ne faut pas oublier que, en 1657, Ph. von Zesen avait publié une traduction poétique du *Cantique des Cantiques*, avec mélodies de J. Schop, et que, en 1677, Joh. Quirsfeld donna sa *Geistliche Hochzeit des Lammes* (14 mélodies avec b. c.).

[2] Totus Chorus Wonne, Wonne über Wonne! Gottes Lamm ist unsre Sonne. Freude Freud ohn alles Leiden! nichtes kan von Gott uns scheiden.

p. 11 **Aria.**

1

Soprano Solo. Wie werden, mein Jesu, die Ströhme der Freuden,
Dein Blicken, dein Tröstens, mich ewiglich weiden!

exciteront encore l'imagination du compositeur. Ce que les violes de gambe jouent quand les vierges folles se sont endormies, émerveilla peut-être les auditeurs de Buxtehude autant que le sommeil et les songes, dans l'opéra d'*Atys*, avaient émerveillé les auditeurs de Lully, par une « symphonie... toute de basses et de tons... assoupissants »[1]. Par une ritournelle de trombones, il s'appliqua sans doute à décrire l'effroi du monde, « que la mort terrifie ». Enfin, les trompettes lui servirent, chaque fois qu'il voulut faire resplendir la lumière ou la joie.

Wie werd ich in höhester Wonn
Dich küssen, o schöneste Sonn!
Wenn du mich mein Leben,
Wirst freundlich umgeben.
Ich fühle mein Hertze für Freuden aufffspringen,
Wenn ich nur gedencke ans Himmlische Singen.
Alsdenn mein sehnend Hertz erseufftzet tausendmahl:
Wenn holt mein JEsus mich doch hin zum Freuden=Saal!

Ritornello.

2

Totus chorus

Zerreisse die Wolcken und mach doch ein Ende,
Es weinet diß Hertze, ich strecke die Hände,
Nach deiner Umarmung empohr:
Brich Sonne, brich Fackel hervohr!
Wenn wiltu, mein Leben,
Mich einmal umgeben!
Ach eile! verweile mein Liebster nicht weiter
Ach komme! Er kömmet. der Himmel wird heiter,
Es sagt mirs meine Seel: Er kömmt: Mein Leid verschwindt,
Auff Töchter seyd bereit, das Er euch wachend find!

* * * * * * * * *

[1] Me de Sévigné, lettre du 6 mai 1676.

LES CANTATES DE 1680 à 1684. CANTATES POUR LE TEMPS DE L'*ABENDMUSIK*

Dans *Les Noces de l'Agneau*, Buxtehude avait traité un sujet que les mystiques luthériens du XVIIe siècle tenaient en prédilection: les fiançailles de Christ avec l'âme fidèle. Vers le même temps, il emprunte encore aux méditations où se concentre alors la piété allemande, et il compose une série de cantates sur les poèmes de la *Rhythmica oratio ad unum quodlibet membrorum Christi patientis et a cruce pendentis*. Cette œuvre de Saint-Bernard avait été traduite, en 1633, par Jos. Wilhelmi[1]; Joh. Heermann et Joh. Rist, par leurs cantiques bien connus, entretenaient la dévotion aux plaies de Jésus crucifié; de plus, Paul Gerhardt avait donné une nouvelle traduction en vers allemands de la *Rhythmica Oratio* tout entière; Joh. Franck aussi avait médité sur les blessures d'où était sorti le sang, qui fut le prix de la rédemption.

En choisissant le texte de Saint-Bernard pour sujet, Buxtehude obéissait donc à l'un des sentiments les plus vifs de la piété luthérienne, à ce moment du XVIIe siècle[2]. Son œuvre, dont on possède une partition autographe, en tabla-
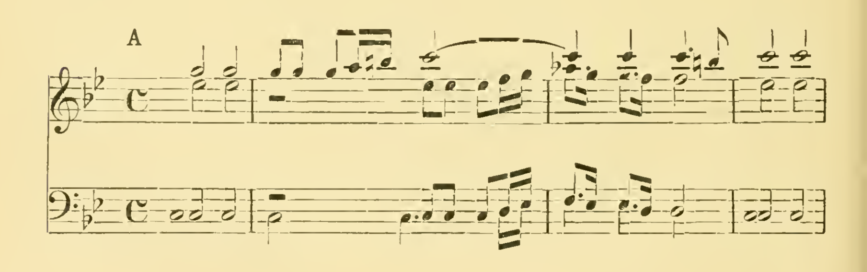
1 *S. Bernhardi Reimrede an die sieben Glieder des gekreuzigten Jesu, in deutsche Verse übersetzt*, Hambourg, 1633.

2 Voyez la *Geschichte des Pietismus* d'A. Ritschl, II, 1884.

ture, est datée de 1680[1]. Elle est dédiée à Gustaf Düben, maître de chapelle du roi de Suède. Les six premières cantates sont écrites en des tons qui s'enchaînent : *ut mineur; mi bémol majeur; sol mineur; ré mineur; la mineur; mi mineur*. De là, Buxtehude revient soudain au ton d'*ut mineur*, dans la septième, afin de terminer comme il avait commencé.

Les pièces dont chacune des cantates est faite sont d'ailleurs toutes du même ton, et elles y sont disposées d'après un plan à peu près uniforme: une introduction (*Sonata*); un chœur; une série de couplets, chantés en solo, ou à plusieurs voix, mais tous écrits sur la même basse; enfin la reprise du premier chœur. M. Max Seiffert a déjà observé que Weckmann a construit des cantates sur le même modèle, en trois parties[2]. Chez Christoph Bernhard paraît aussi une semblable ordonnance[3].

La première cantate, *Ecce super montes*, est écrite pour cinq voix (2 soprani, alto, ténor et basse) et trois instruments (2 violons et basse continue)[4]. Dans la *Sonata*, Buxtehude expose les deux motifs qu'il emploie dans le premier chœur:
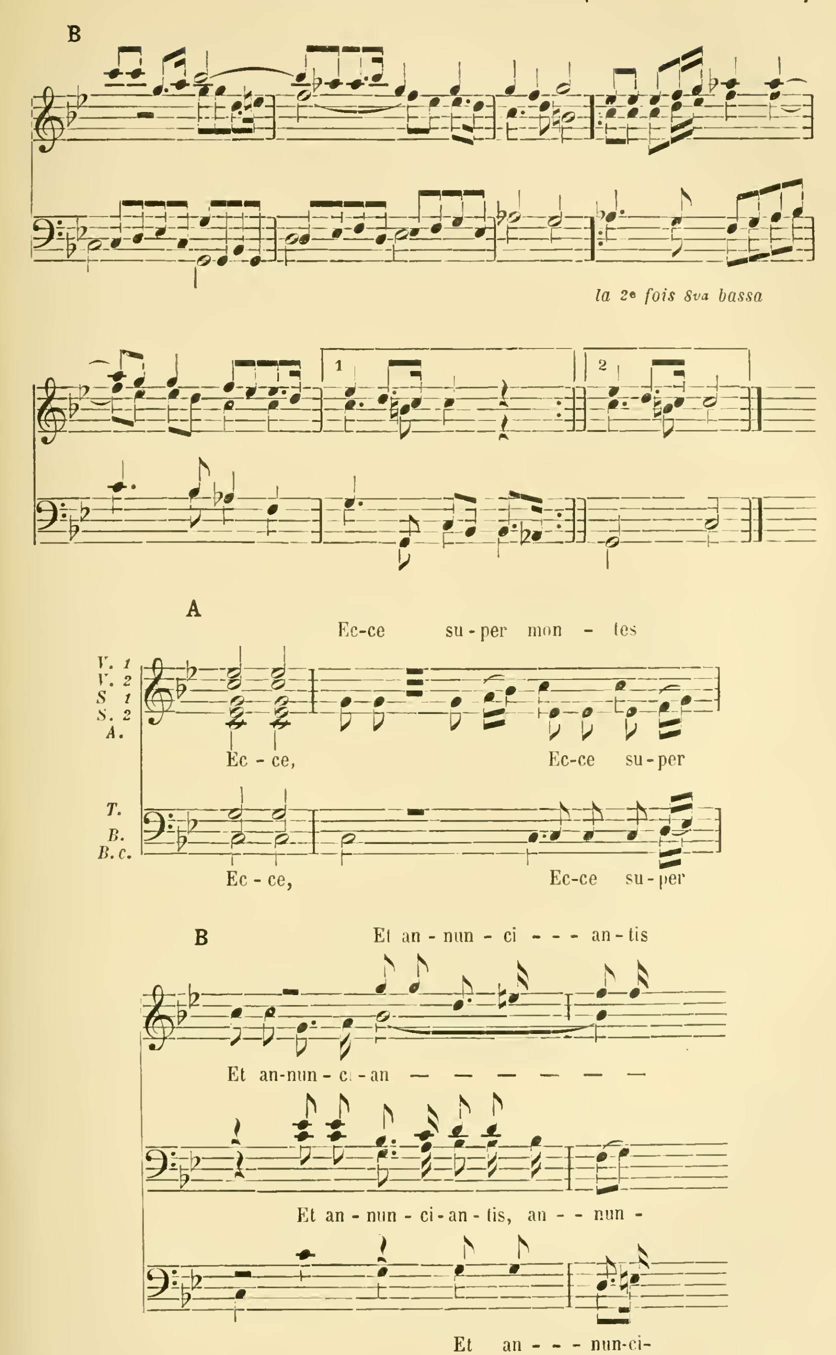


1 *Membra Jesu Nostri / Patientis sanctissima / humillima totius Cordis / Deuotione / decantata / et / Imo Viro Gustafo Düben / Sermae Reg: Majtis Sveciae / Musicorum Directori / Nobilissimo, Amico / pl. honorando / dedicata, / à /Dieterico Buxtehude / Organista ad D. Mariae / Virginis, Lubecae / Anno 1680*. Upsal, 50, 12.

2 *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 1902, p. 23.
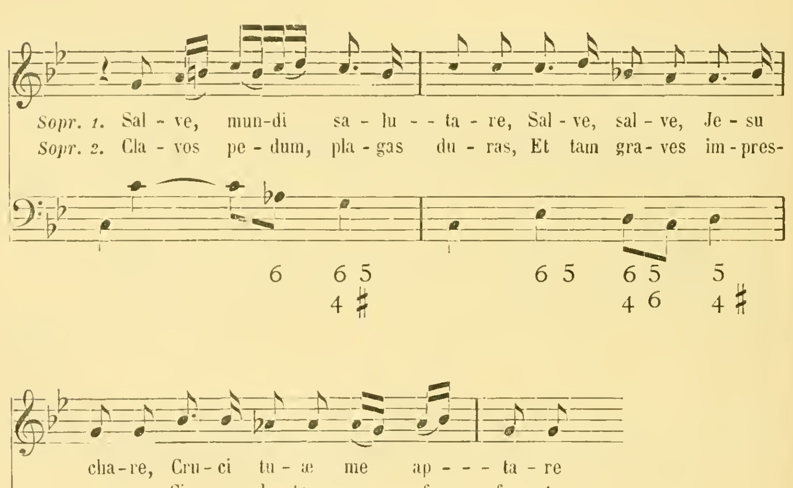
3 *Denkmäler deutscher Tonkunst*, 1. *Folge*, VI, 1901.

4 Outre la partition, la bibl. d'Upsal possède les parties séparées de cette œuvre (*Vocal-Musik*, VI, 2).
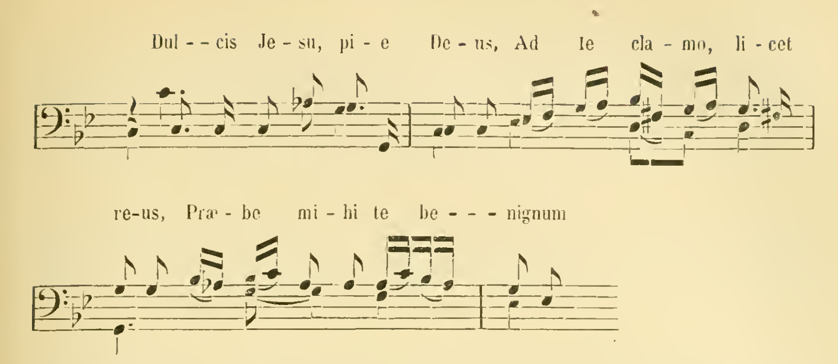

B
la 2e fois 8va bassa
1
2
A
Ecce super mon - tes
V. 1
V. 2
S 1
S. 2
A.
Ec - ce,
Ec-ce su-per
T.
B.
B. c.
Ec - ce,
Ec-ce su-per
B
Et an - nun - ci - - - an - tis
Et an-nun - ci - an
Et an - nun - ci - an - tis, an - - nun -
Et an - - - nun-ci-

Le mot *ecce* est bien marqué; les compositeurs de cette époque ont coutume de peser sur de tels mots qui commandent à l'attention [1]. Après la première période, une pause précède la répétition de cet *ecce*, dit sur deux grands accords de sixte, de deux temps chacun, où s'unissent les voix et les violons; à la suite d'un silence, et ainsi présentées, les syllabes de la préposition qui désigne et qui avertit, résonnent avec encore plus d'autorité qu'au début.
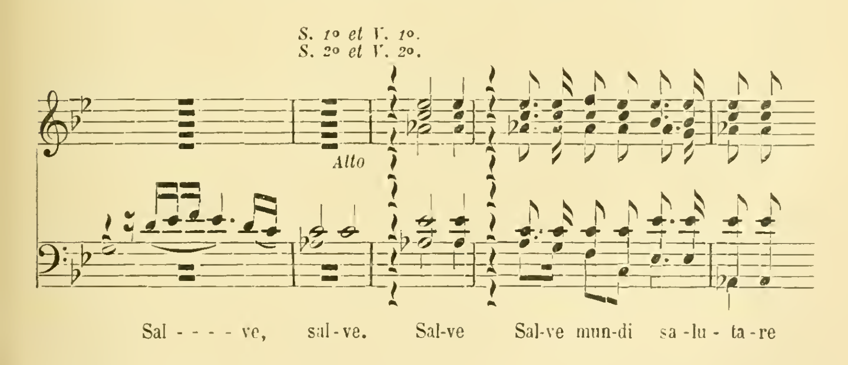
Ce chœur s'achève sur la dominante, puis le premier soprano chante une *Aria* dont le second soprano répète la musique, sur d'autres paroles La basse, enfin, dit une strophe, dont la mélodie est particulière, et l'accompagnement semblable à celui des deux «airs» qui précèdent.



[1] *L'Esthétique de J. S. Bach*, p. 265.



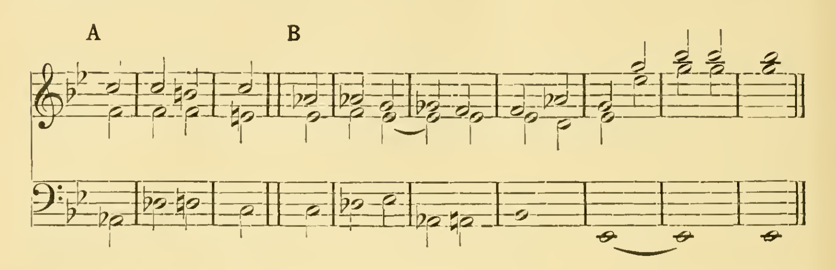
Après chaque strophe, les violons jouent une ritournelle, et, à la suite de la dernière, on reprend le premier chœur, dont la conclusion se fait alors sur la tonique. Dans la partition en tablature, la cantate se termine par un chœur, écrit sur les mêmes paroles que la première *Aria*. Ce chœur, que le copiste des parties séparées a laissé de côté, est précédé d'une ample invocation du ténor, et n'a que dix mesures : les voix et les instruments y forment une harmonie pleine et précise, où les syllabes et les accords sont rigoureusement associés, comme en certains chœurs de Carissimi, qui tiennent du faux bourdon[1].



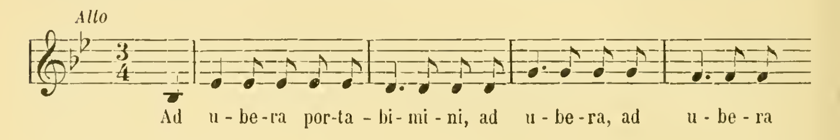
La sonate de la deuxième cantate, *Ad genua* n'a point de rapport avec le chœur qui suit : elle est composée d'accords joués *in tremulo*, où nous trouvons, dissimulée

[1] Voyez l'étude et les œuvres publiées par M. H. Quittard (*Giacomo Carissimi*, éd. à la *Schola Cantorum*).

sous une dissonance, une succession d'harmonie, familière à Carissimi (A)[1], et une agréable modulation dans les dernières mesures, qui s'achèvent d'ailleurs heureusement, sur des notes élevées (B).



Le premier chœur, pour cinq voix et trois instruments, est écrit sur ce motif, que les voix exposent tour à tour.

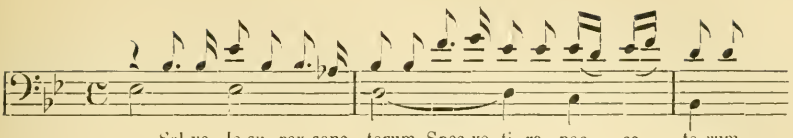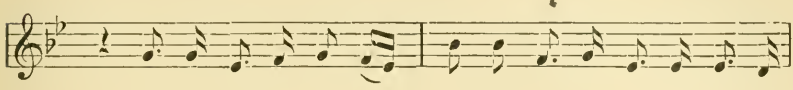


A la seconde entrée de la basse, quand les cinq voix sont réunies, les violons et la viole de gambe accompagnent le chant de ces paroles, prononcées en même temps à chaque partie, *Et super genua blandicentur vobis.* Le mouvement fugué reprend, suivi encore d'un ensemble cadencé; pour la troisième fois, reparaît, présenté par les voix, qui le répétent successivement, le motif primordial abrégé, et le chœur se termine par la seconde proposition du texte, traitée, comme au commencement, par accords, mais avec plus d'ampleur.

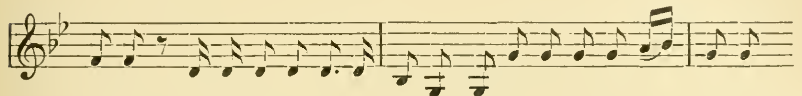
Le solo de ténor et le solo d'alto, qui suivent ce chœur, sont écrits sur une même basse. Buxtehude y utilise volontiers les recettes de la déclamation dramatique; par exemple, dans les premières mesures du solo de ténor, et dans la phrase interrogative du solo d'alto[2].

1 *Histoire d'Ezéchias* mes. 9 de l'éd. Quittard, et *La Plainte des Damnés* (2e mes. même éd.) Je renvoie aux ex. de Förster et de Geist que j'ai donnés plus haut, p. 75 et p. 109.

2 Je signale aussi les mouvements chromatiques de la basse continue.
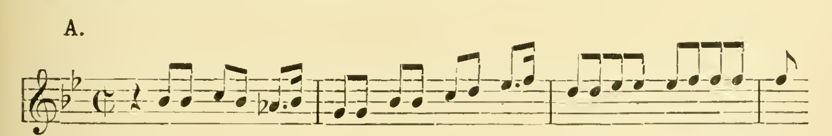






Une troisième strophe est chantée par deux soprani et la basse, accompagnés encore du même *continuo* : dans l'avant-dernière mesure, le premier soprano va jusqu'au *si* bémol aigu ; le premier chœur contient déjà, à la même partie, un *la* bémol.

Après chacune de ces trois strophes, se trouve une ritournelle (A), de caractère presque populaire, dont les premières notes rappellent le motif de la *Bergamasca* [1], et dont le commencement reparaît dans la ritournelle de l'air *Will mich die Verfolgung drücken* (B), dans l'opéra *Cara Mustapha* de Joh. Wolfgang Franck (1686) [2].

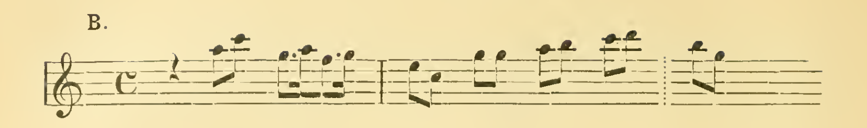
A.
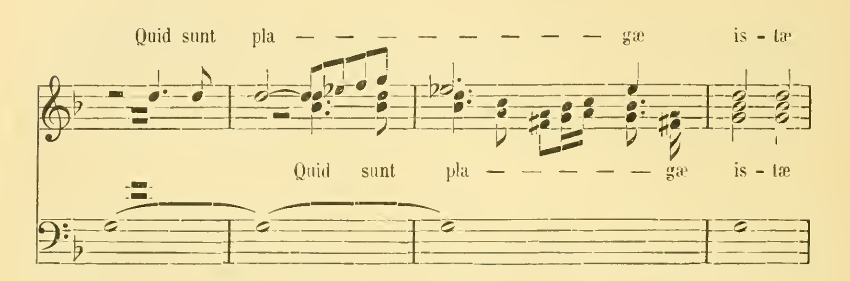


[1] Voyez les thèmes de Frescobaldi, Fasolo et Scherer que donne A. G. Ritter (*Zur Gesch. des Orgelspiels*, I, 1884, p. 38).
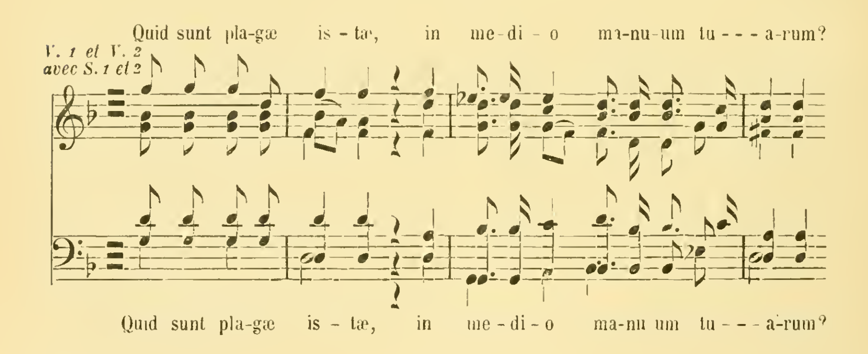
[2] *Arien aus den beyden Operen von dem erhöhten und bestürtzten Cara Mustapha* (1686). Bibl. nat. Rés. Vm³ 4. Le motif paraît aussi dans l'air même (cf. l'ouvr. cité de M. F. Zelle, p. 24). La formule en est d'ailleurs commune : voyez l'air *Il più bello d'ell' età*, dans *Dal Male il Bene* de Marco Marazzoli, cité par Mr. Goldschmidt (*Studien zur Gesch. der ital. Oper im 17. Jahrh.* I, 1901, p. 335) ; voyez aussi l'air *Dite, dite che far* de Caproli (*Giurerò*, etc.), dans la *Scelta di Canzonette italiane* publ. à Londres par Playford (1679). Voyez enfin le début de la 1re sonate de S. A. Scherer (bibl. nat. Vm⁷ 1473), etc.

B.



Dans la sonate de la cantate *Ad manus*, paraît l'un des motifs du premier chœur, chœur formé d'une manière très simple, par la reproduction, presque exacte, à la dominante, puis à la tonique, de cette phrase:
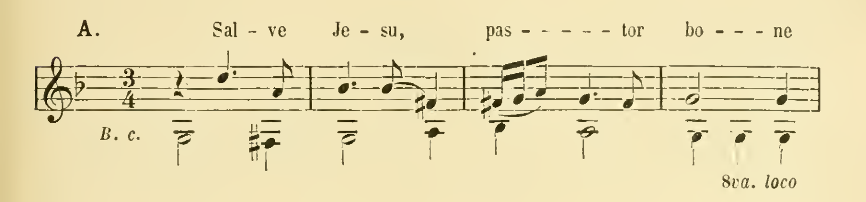




Le ténor et la basse, seuls, redisent ce que les deux soprani et l'alto avaient chanté tout d'abord, et l'harmonie est changée[1]: à la dernière répétition de la phrase, ce sont l'alto, le ténor et la basse qui la reprennent.
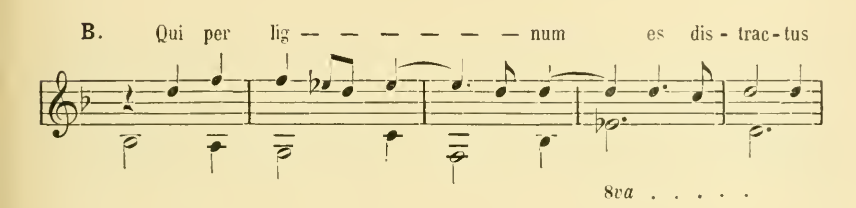
Ensuite, trois airs sont chantés, les deux premiers par chacun des soprani, sur la même mélodie, le troisième par

[1] Buxtehude obtient ainsi un accord dissonant expressif sur les derniers temps de la 3e mes. (*cis. g. b*).

l'alto, le ténor et la basse, sur la basse continue employée pour accompagner les soprani.

La mélodie de l'air des soprani est écrite avec aisance, d'après un plan de modulation bien établi; elle se développe si naturellement, que l'on est tout près de la trouver vulgaire, et, comme elle a plus de chant que de déclamation, elle semble, au premier regard, moins expressive que sentimentale. Il y a cependant de la passion dans la première invocation (A), et de l'énergie dans les persistantes septièmes, et le rythme syncopé qui dépeignent le supplice de Jésus (B).
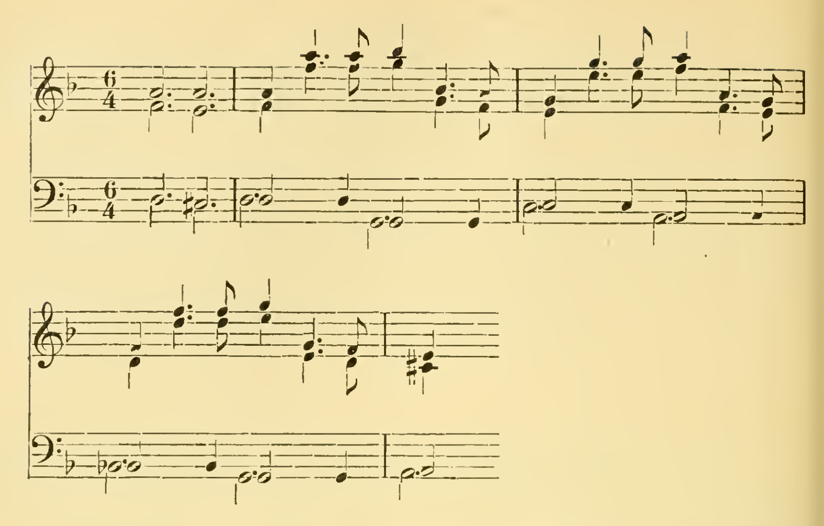




Dans le troisième air, la basse qui soutient les deux strophes des soprani est ingénieusement variée à trois parties. Après chacun de ces airs, les instruments jouent une ritournelle dont la basse, dans les trois premières mesures, contient le motif chromatique descendant, de la tonique à la dominante.

La cantate se termine par la reprise du premier chœur.

Consacrée *ad latus*, la quatrième cantate est précédée d'une sonate faite sur un motif aux amples oscillations[1].

[1] Le motif a de l'analogie avec le motif employé par Tunder dans son choral *Jesus Christus, unser Heiland*, au 3e verset (*Choralvorspiele alter Meister*, publ. par M. Straube, p. 134).



Au début du premier chœur, l'alto, seul, chante *Surge, amica mea,* paroles que répètent les voix et les instruments, unis en accords, heureusement imaginés.

Sur - ge, Sur-ge a - mi - ca me - a Sur-ge,

Sop. 1° et Viol. 1°
Sop. 2° et Viol. 2°

B. c.

6 6
4 5 4 ♯

Basse Sur-ge
V. de g.
et B. c.
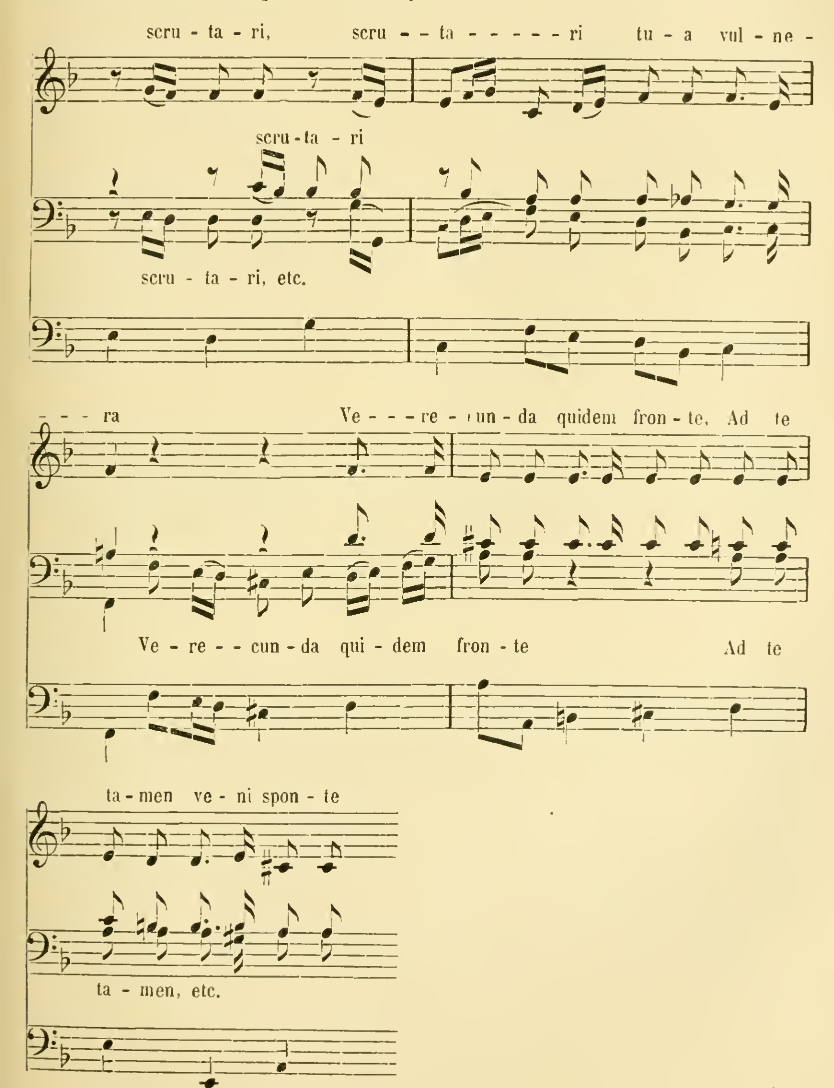
sur - - - ge, a - - mi - ca me - - a, etc.

B. c.

sur - - - ge, a - - mi - ca me - - a, etc.
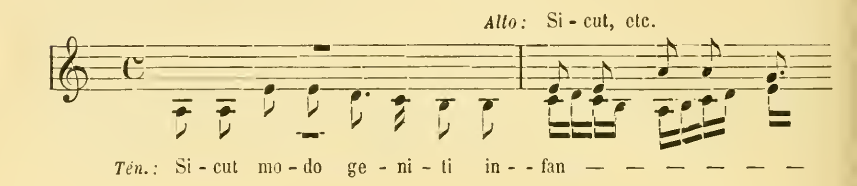
Avec ces fortes harmonies, dont la masse est dressée, à des intervalles réguliers, alternent des passages en style d'imitation, à deux ou trois voix (*in caverna maceriae*) dont le motif, vers la fin du chœur, est repris, accompagné de grands accords, par les voix et les instruments.

Les deux airs de soprano sont traités, dans cette cantate, dans le même style facile que Buxtehude adopte si volontiers : identiques, ils encadrent un trio, fait sur la même basse, que le compositeur réalise ingénieusement, soit par des jeux de contrepoint, soit par des accords bien trouvés.

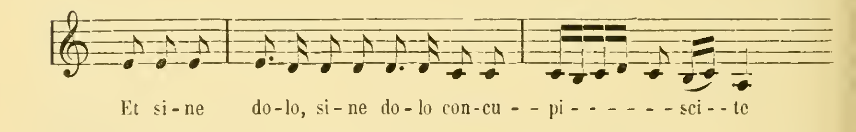


Après chaque strophe, dans la ritournelle à $^3/_2$ où les instruments suivent la même cadence, Buxtehude déploie une mélodie sagement ordonnée, dont les ondulations s'étendent peu à peu, dans une généreuse expansion de chant et d'harmonie. On répète, pour finir, le chœur *Surge, amica mea*.

La cantate *Ad Pectus*[1] est précédée d'une *Sonata* où des séries d'accords de sixte rappellent une pièce de même nature, de Christian Geist[2]. Dans le premier chœur, pour alto, ténor, basse et orgue, trois mouvements se succèdent: le premier, à quatre temps, comprend deux périodes fuguées, l'une, sur ce thème,



la seconde, de composition plus libre, sur ce motif, analogue à certains motifs de Carissimi[3].
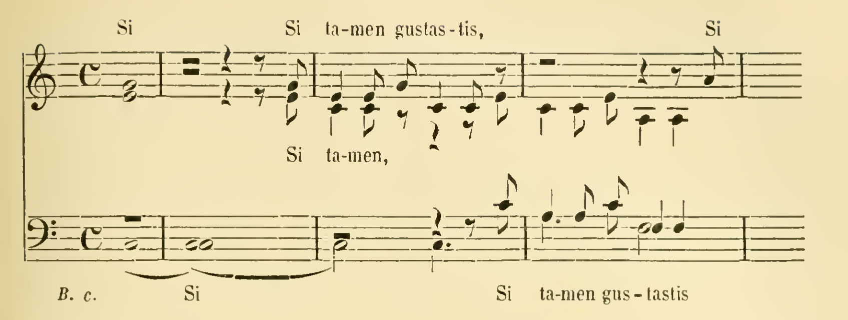


Cette première partie du chœur s'achève sur la dominante; la seconde, à trois temps, est traitée en imitations de contrepoint, d'après un motif unique, et finit en ut majeur. Après quatre mesures d'orgue, Buxtehude développe, dans la dernière partie, un motif familier aux auteurs italiens, ou italianisants, de cette époque.
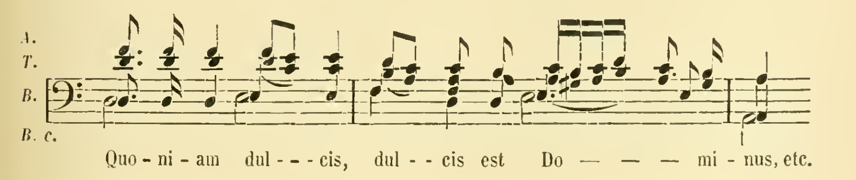
1 Les parties séparées se trouvent à la bibl. d'Upsal (*Voc. mus.* VI, 18).

2 *Qui habitat in adjutorio altissimi*, Upsal, *Tab.* 84 : 31.
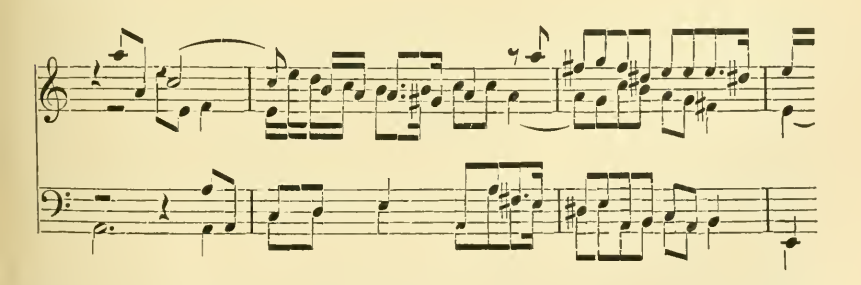
3 *In carmine doloris*, et *Lamentamini*, dans la déploration de Jephté, éd. Quittard, p. 5.



Ensuite, les voix disent ensemble *Quoniam dulcis est Dominus* : quand elles répètent ces paroles, à la fin du chœur, le compositeur les accompagne d'une harmonie tendre.



Chacune des voix chante, après ce chœur, une strophe: la basse continue est commune à ces trois airs, dont le dernier, chanté par la basse, est accompagné par les deux violons et la viole de gambe[1]. La début de la ritournelle qui est jouée après chacun des airs, a de l'entrain et de l'énergie.

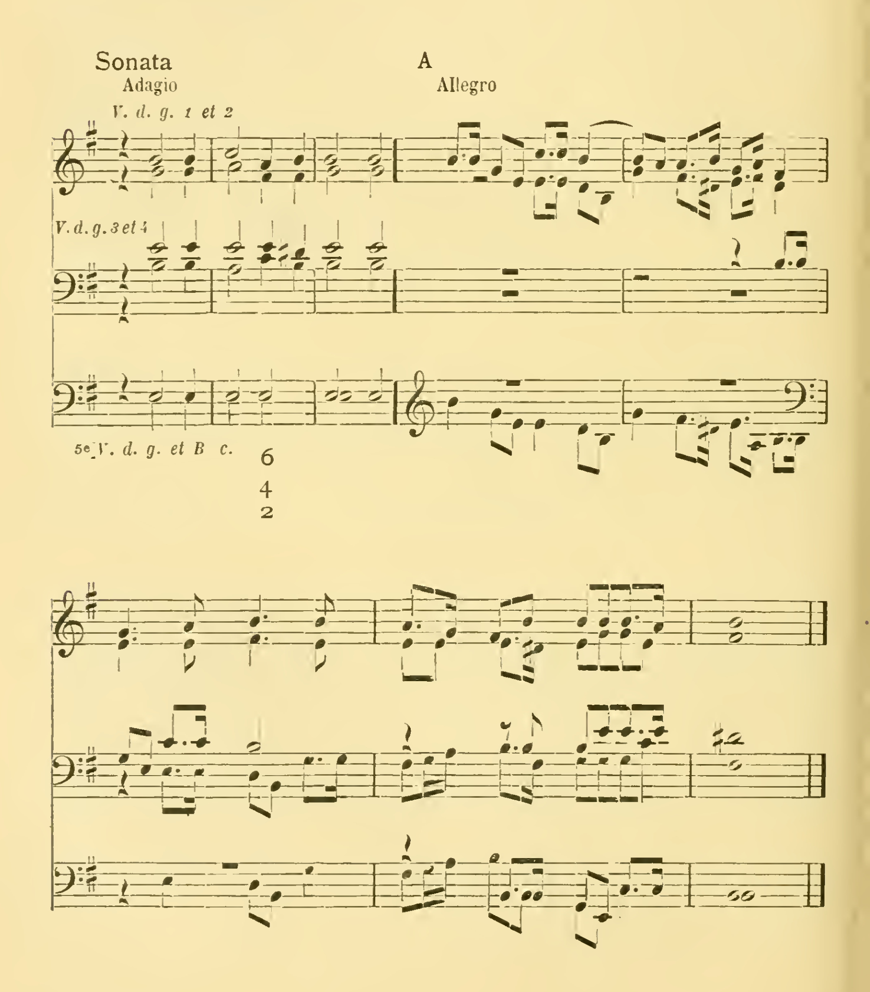


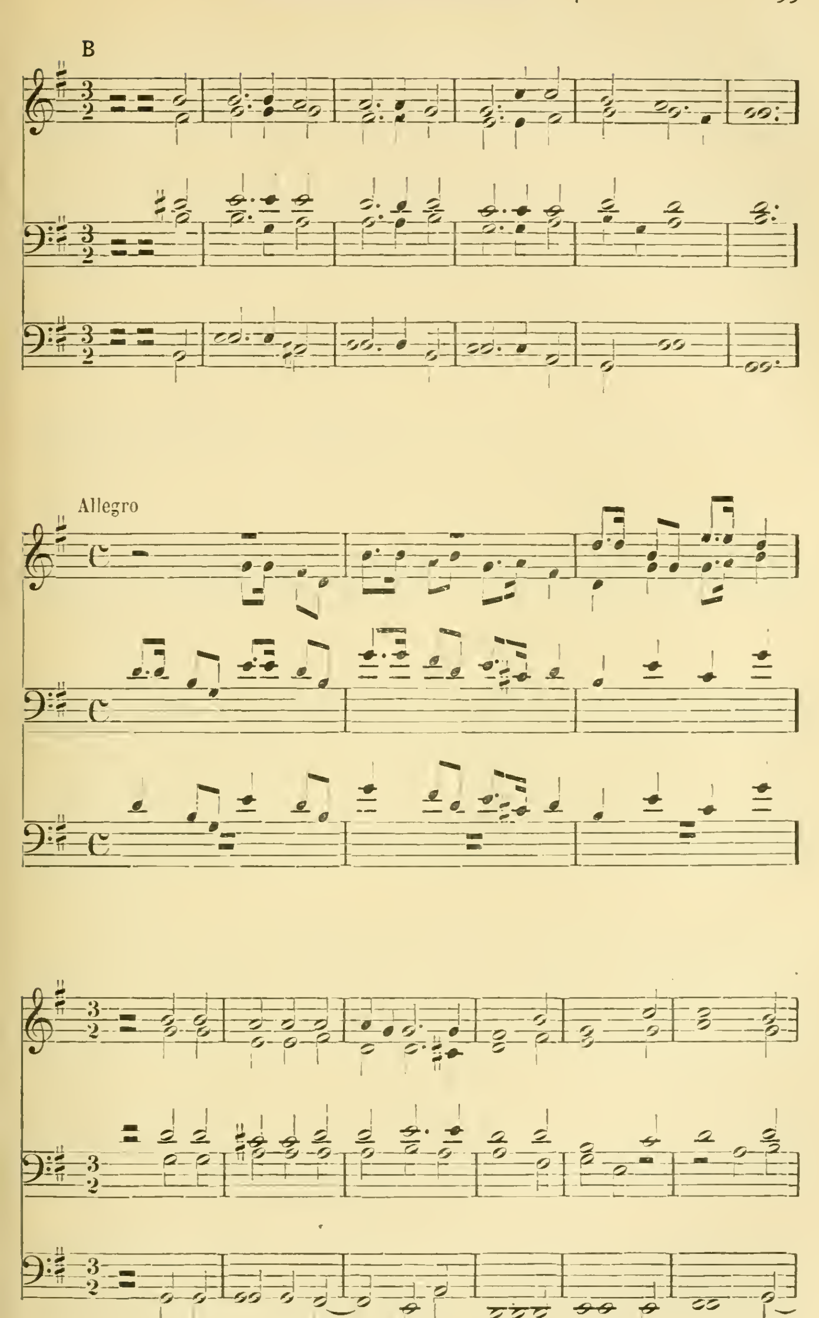
[1] C'est une réalisation un peu fleurie de la basse continue.

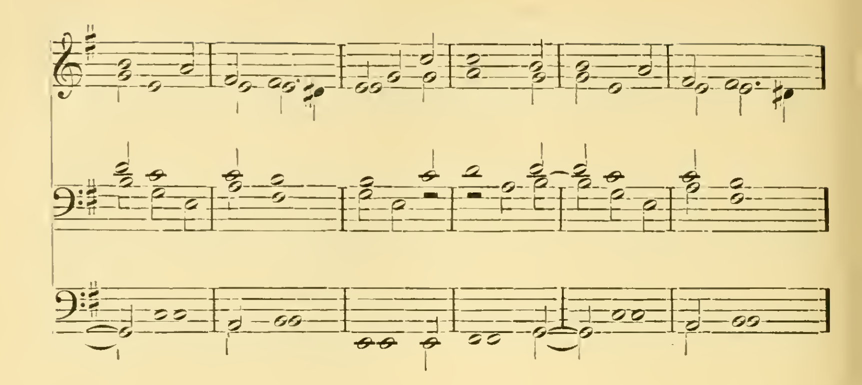
A l'air de basse, succède la reprise du premier chœur.

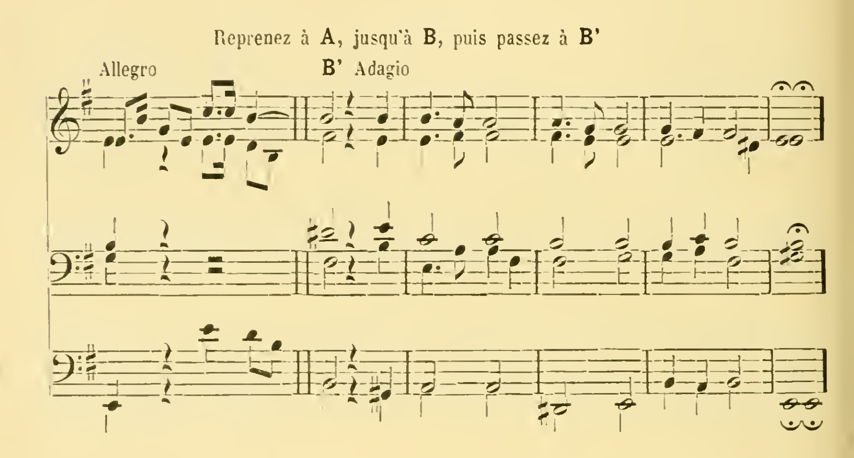
Chantée par deux soprani et une basse, la sixième cantate, *Ad Cor*, est accompagnée par cinq violes de gambe.

Avant que les voix ne chantent *Vulnerasti cor meum*, les instruments expriment, dans la *Sonata*, par de fréquents changements de rythme, le trouble de l'âme que l'amour possède. La musique de cette introduction est tantôt trépidante, tantôt contemplative. Dès les premiers accords, on en pressent l'inquiète langueur.
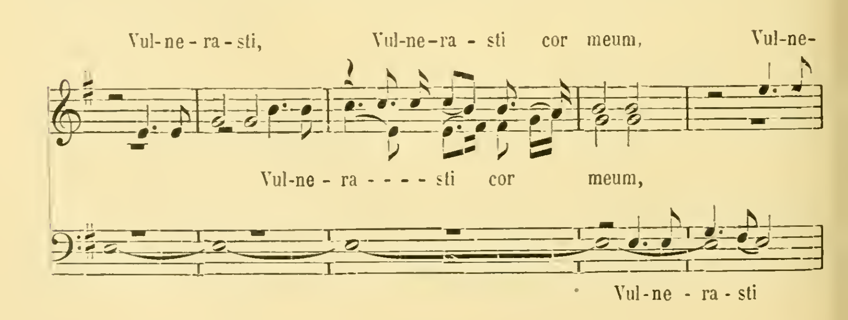


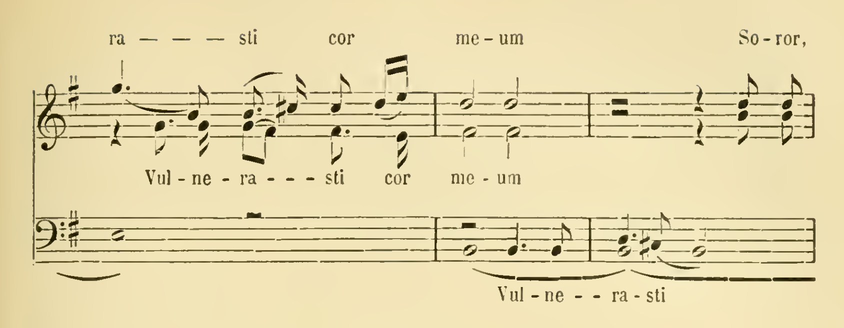

B
Allegro

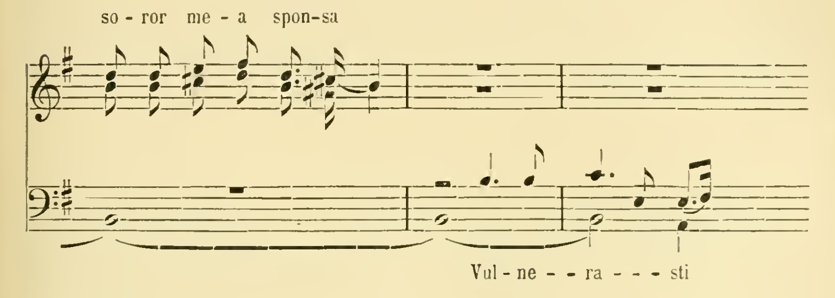




Le premier ensemble est formé d'après ces motifs, diversement groupés:







Dans la plus émouvante de ces plaintes, Buxtehude a recours à l'intervalle de sixte descendante, dont la puissance expressive est bien connue des Italiens[1] et des maîtres allemands de ce temps[2].
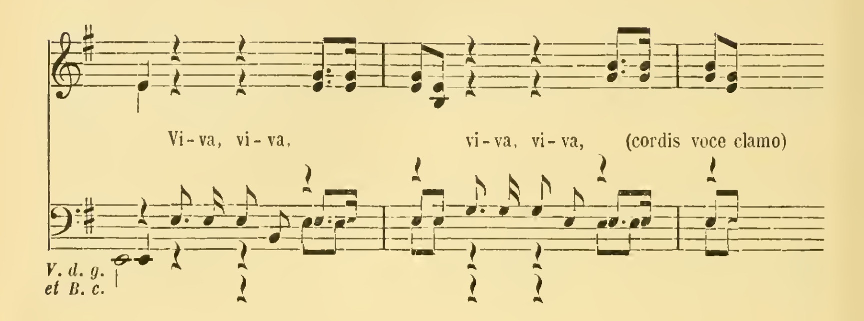
Après ce trio, les violes jouent une courte ritournelle à $^3/_2$, simple de mélodie, d'harmonie pleine, et d'un rythme qui berce.

Ensuite, comme dans les autres cantates, deux strophes sont chantées, par le premier et par le second soprano; après chaque strophe, il y a une ritournelle. Un troisième air est dit par la basse, avec accompagnement de trois violes et de l'orgue. Cet air n'est point, comme en d'autres œuvres du même groupe, une sorte de variation du premier air. Buxtehude cherche à y mettre l'animation de la musique dra-

[1] Voyez *Heu miser*, dans l'*Historia divitis* de Carissimi.

[2] Il emploie lui-même la sixte descendante dans son *Klag-Lied* cité plus haut. Cf. *O anima mea*, dans les *Melismata sacra* de J. Werlin (1644); les invocations *Herr, sey mir gnädig*, dans *Ach Herr!* de Schop (*Exercitia vocis*; 1667); la phrase à plusieurs voix *ne secundum peccata nostra*, dans le *Domine, ne secundum* de Geist (Upsal, *Tab.* 84 : 33), etc.

matique; le chant est morcelé, et les violes en répètent les motifs entrecoupés[1].



Tantôt le chanteur suit la basse continue, tantôt l'abandonne, conservant, jusqu'à la fin, le ton scénique. Augmentée de la reprise des deux dernières mesures, jouées *piano*, la ritournelle commune aux deux autres airs reparaît encore ici.
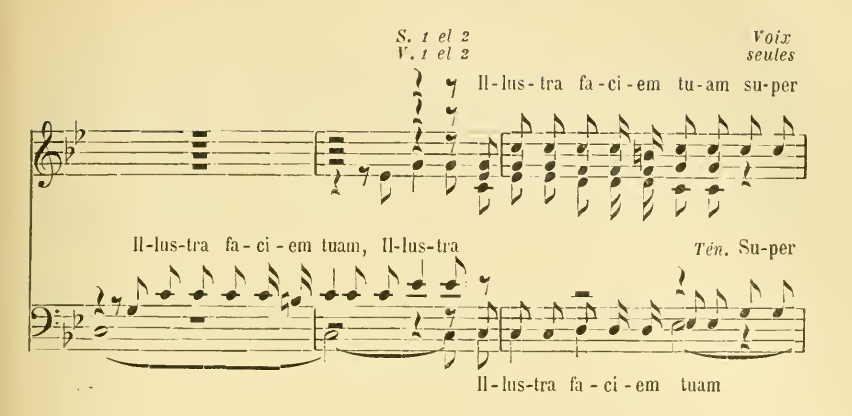
Pour terminer, Buxtehude présente de nouveau le premier trio, en y joignant l'accompagnement des cinq violes : d'abord par des accords soutenus, puis par ce *tremolo* lent, dont il aime à mêler l'harmonie ondulante aux paroles qui émeuvent[2]. A la fin, deux mesures sont ajoutées: les voix murmurent, encore une fois, *cor, cor meum*, et les violes donnent l'écho de l'extrême confidence.

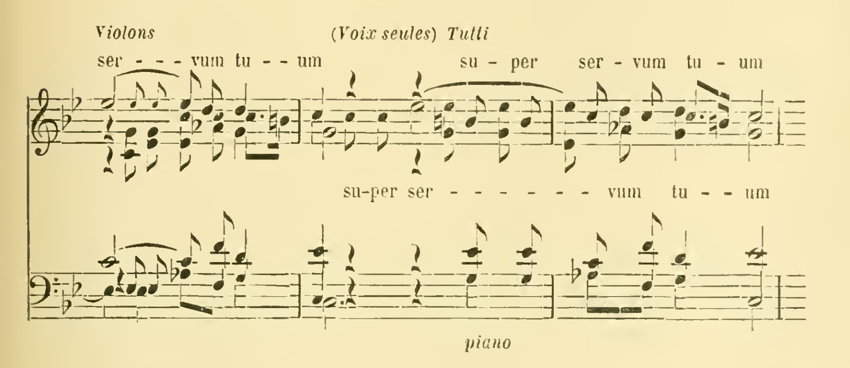
Dans la septième cantate, *Ad faciem*, s'unissent cinq voix, deux violons, la basse, et l'orgue.

Le premier chœur, précédé d'une introduction, commence par ces vigoureuses invocations:

[1] Le chant va jusqu'au *mi* grave.

[2] Ce procédé est fréquemment employé, voyez le motet de C. Thieme *Skapa i migh, Gudh, ett reent Hjerta* (Upsal, *Voc. mus.* 35 : 23); le *Dialogus* de L. Busbetzky, *Erbarm dich mein, o Herre Gott* (Upsal, *Tabl.* 82: 32); l'accompagnement du choral (*So fahr ich hin*) dans *Ich kann nicht mehr ertragen diesen Jammer*, de D. Eberlin (Upsal, *V. m. i H.* 54 : 4).
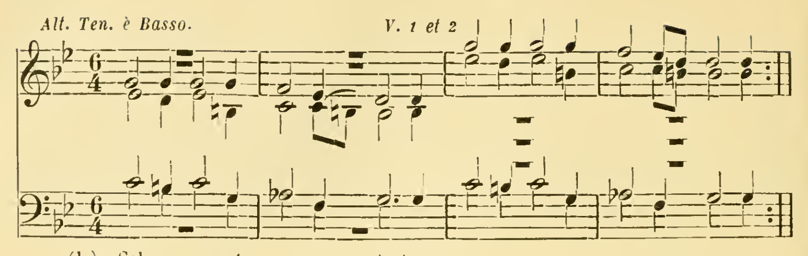


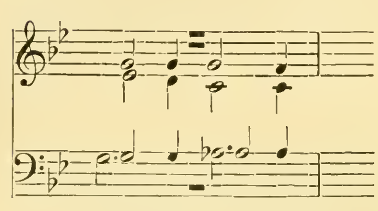


Un motif qui appartient au style de récitatif[1] y est joint, ensuite, aux mots *Salvum me fac in misericordia tua*; on répète *Illustra*, etc., en modulant vers *mi bémol* majeur, et la conclusion, à grand chœur, se fait par *Salvum me fac*, après un épisode où ce même motif a été traité à trois voix, puis par la basse avec les violons.

Des trois strophes que contient cette cantate, deux sont chantées en chœur, et accompagnées des instruments. Dans la première, les violons répètent, à l'octave, le tout, ou la dernière partie de ce qui est chanté :
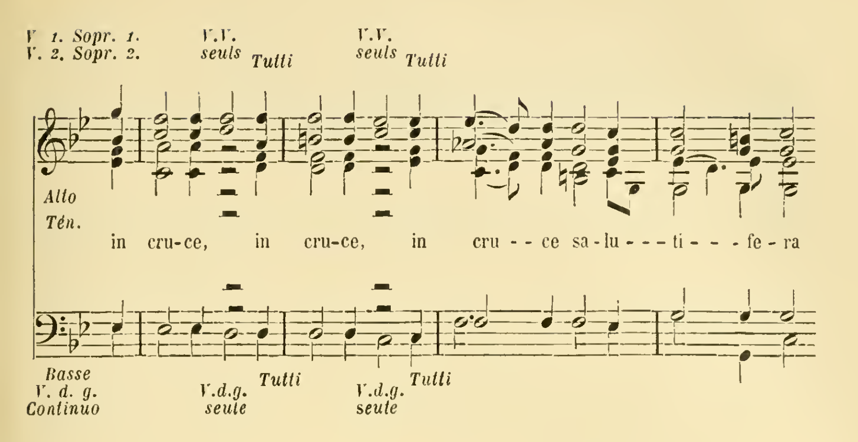
[1] Il est plutôt déclamé que chanté.





La deuxième strophe, dite par l'alto, est composée sur la même basse que la première[1]. Dans la troisième, à cinq voix, les instruments jouent avec le chœur, à l'unisson, et répètent, d'abord, les mêmes interludes que dans la première strophe. Le commencement de ce chœur n'est, d'ailleurs, que la transcription, à cinq parties, et avec d'autres paroles, du chœur *Salve caput cruentatum.* Mais la fin est tout autre, moins développée, et de caractère moins mélodique, formée d'accords touffus, dont l'ampleur ou l'ingénieuse complexité ne suffisent pas, cependant, à faire oublier la monotonie du rythme qui gouverne les trois strophes de la cantate.

1 Je rappelle que C. Bernhard use du même procédé (voy. l'éd. déjà citée de M. Seiffert). Dans ses *Odae concertantes* signalées plus haut, Pfleger répète la même basse et le même chant, de strophe en strophe, mais varie l'accompagnement instrumental, et, sur la basse commune, écrit des interludes divers.
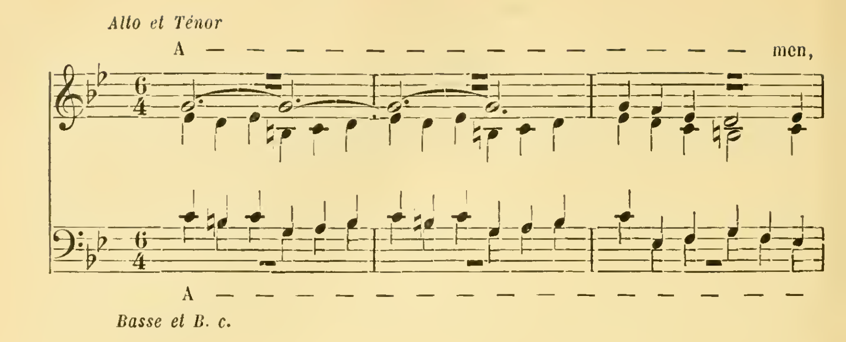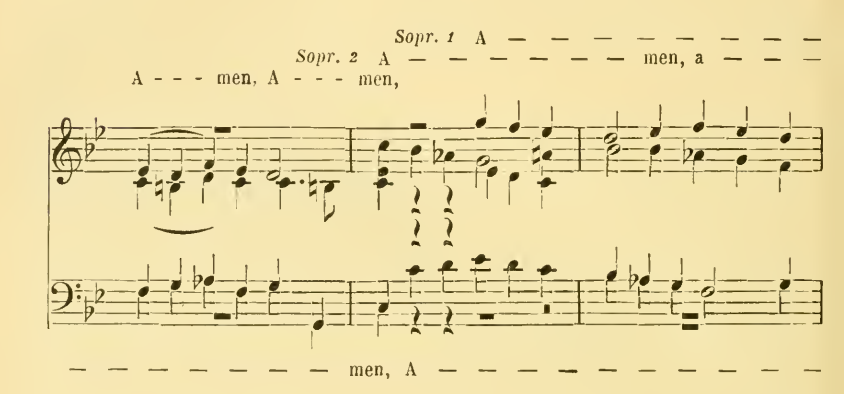


Le pasteur de la *Marienkirche*, Bernhard Krechting, aimait la prière que contient la dernière strophe de la poésie latine que Buxtehude mit en musique. Lorsqu'il mourut, le 17 octobre 1700, elle était encore sur ses lèvres : « *Tandem senio et laboribus confectus, placide obdormivit, et sub extremum vitae halitum pium illud S. Bernhardi suspirium ingeminans : Cum me jubes emigrare, Iesu chare, tunc appare; O amator amplectende, temetipsum tunc ostende in cruce salutiferâ ! ad meliorem vitam transiit* » [1].

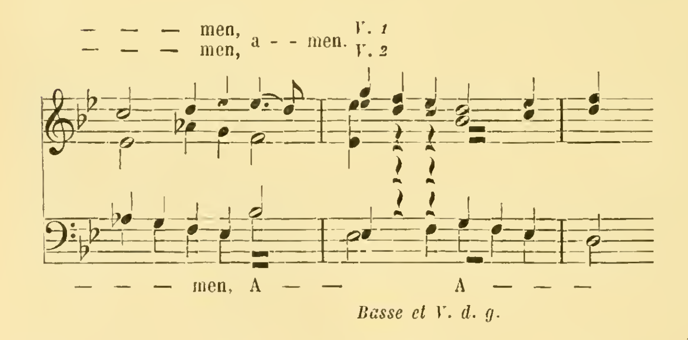
La prédilection du pasteur Krechting pour le poème de saint Bernard ne fut peut-être pas sans influence sur Buxtehude, lorsqu'il écrivit cette série de cantates. Nous avons vu, d'ailleurs, que la contemplation de Jésus crucifié inspire, au XVII[e] siècle, les poètes et les musiciens allemands; mais il n'est pas superflu de noter que, à Lübeck même, cette dévotion était chère au pasteur de l'église où Buxtehude était organiste.

La cantate *Ad faciem* est suivie d'un *Amen* à cinq voix, avec deux violons, la basse et l'orgue. C'est, à vrai dire, la conclusion des sept cantates, péroraison aux amples périodes, dont le flot monte et s'enfle peu à peu.
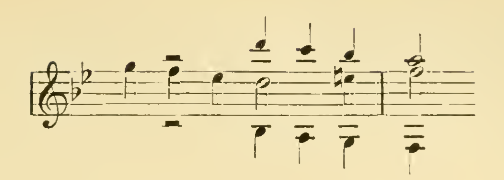
[1] *Nova literaria Maris Balthici et Septentrionis edita MDCC*, p. 347).



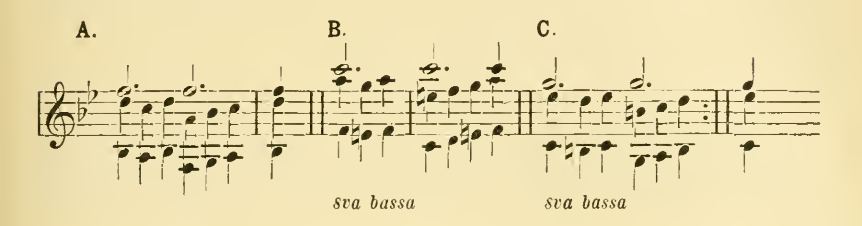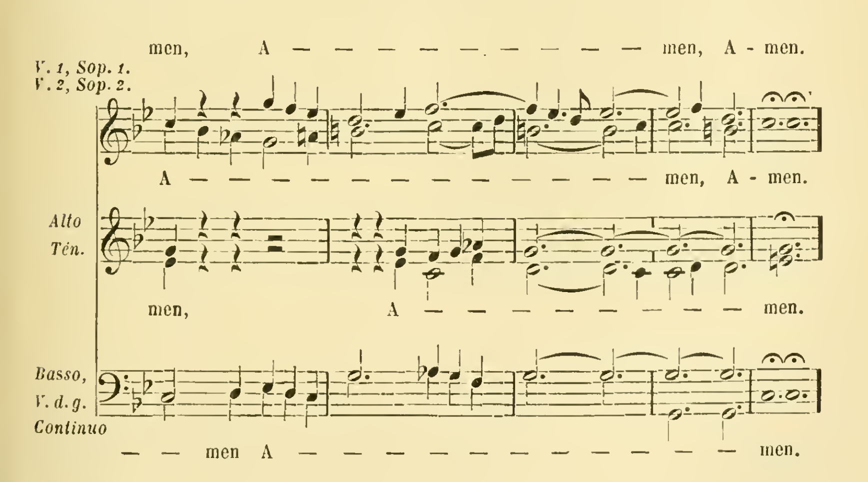




Entraînée dans les méandres de la modulation, cette phrase est portée par les différents groupes du chœur, ou par les violons, qui l'élèvent au plus haut point,



et préparent, pour ainsi dire, les barrages d'où elle rebondira, par cascades,



jusqu'aux dernières mesures, où l'élan du rythme se perd, retenu par des harmonies enchevêtrées et rugueuses.
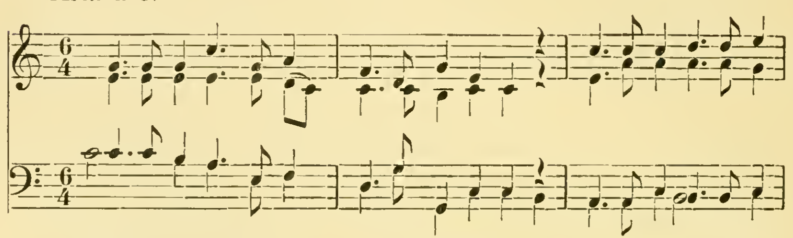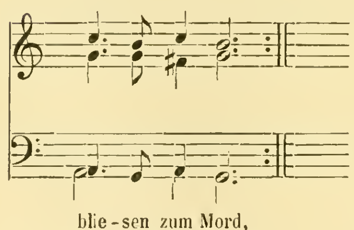


* * *

En la même année 1680, Gustaf Düben reçut une *Aria* / *Sopra la Nozze* / *di Sua Maesta* / *il Re di Svecia* / *Hu-*

millimamente / Composta per / Dieter: Buxtehude[1]. Le mariage de Charles XI eut lieu en mars. En cinq strophes, le poète de cette cantate dit les bienfaits de cette union, qui assure la paix entre les « lions du Nord »[2]. Il demande des fanfares joyeuses aux trompettes « qui ne sonnèrent, auparavant, que pour le meurtre », ordonne aux canons de tonner pour cette heureuse réconciliation, et glorifie la rencontre où, au lieu de boulets, on échange des cœurs. A ces belles idées, Buxtehude doit, sans doute, l'inspiration[3] d'une musique de cadence toute militaire, aux phrases courtes, qui vont d'un même pas bien marqué.


Aria à 3.
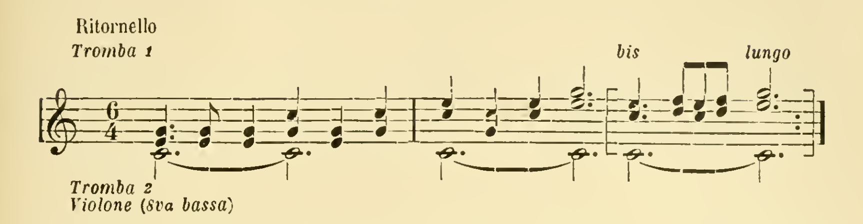




Les « trompettes d'alarme », dont le rôle a changé, ne manquent point de retentir, en cette œuvre dédiée au roi
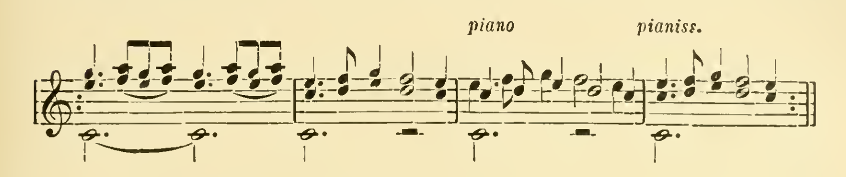
[1] Upsal, 51 : 13.

[2] La fiancée était princesse de Danemark.

[3] Les Suédois passaient d'ailleurs pour aimer surtout la musique guerrière (Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 64) : Printz assure que « le comte von Sparr .. a introduit dans la guerre l'usage des hautbois et bassons » (*Hist. Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst*, 1690, p. 179).
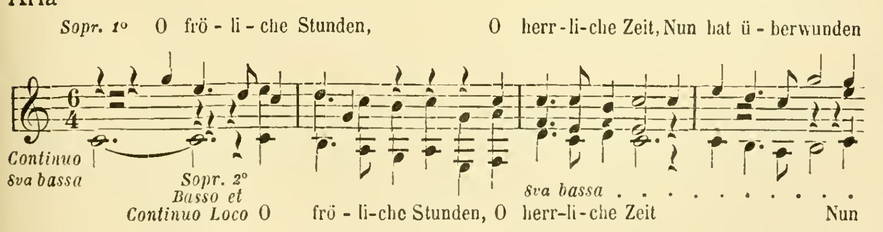
de Suède : si, pendant l'introduction, les violons jouent, après chaque strophe, ce sont les trompettes qui font la ritournelle.





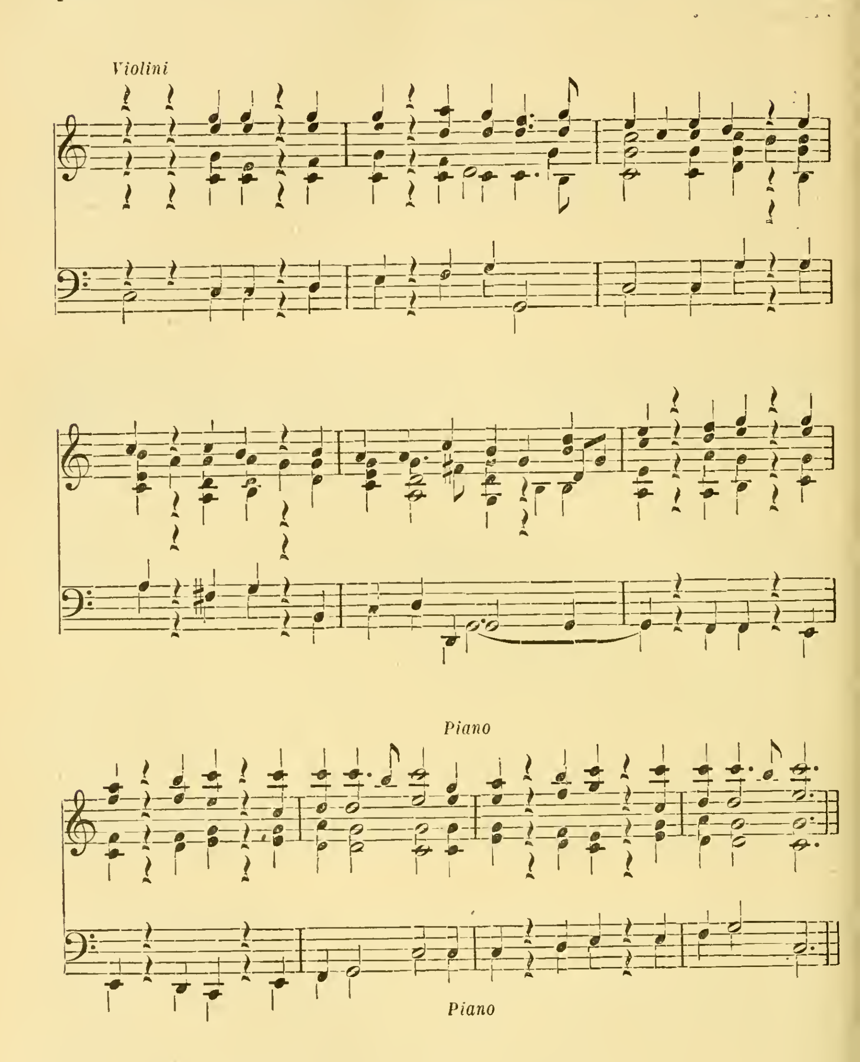
A la partition en tablature de cette cantate, est réunie la partition d'une autre cantate, qui doit être du même temps. Cette œuvre, qui n'a jamais été signalée, est écrite pour deux soprani, alto, basse, deux violons, deux altos et *violone*[1]. La *Sonata* (*allegro* à $^6/_4$), de contexture uniquement harmonique, est formée d'accords répétés, d'un mouvement égal (♩ ♩ ♩) et d'un caractère vigoureux. L'œuvre comprend cinq strophes, et une sorte de finale. La première strophe, pour deux soprani et basse, a la même cadence solennelle et martiale que le chœur de la cantate *Klinget für Freuden*, que nous venons de citer.





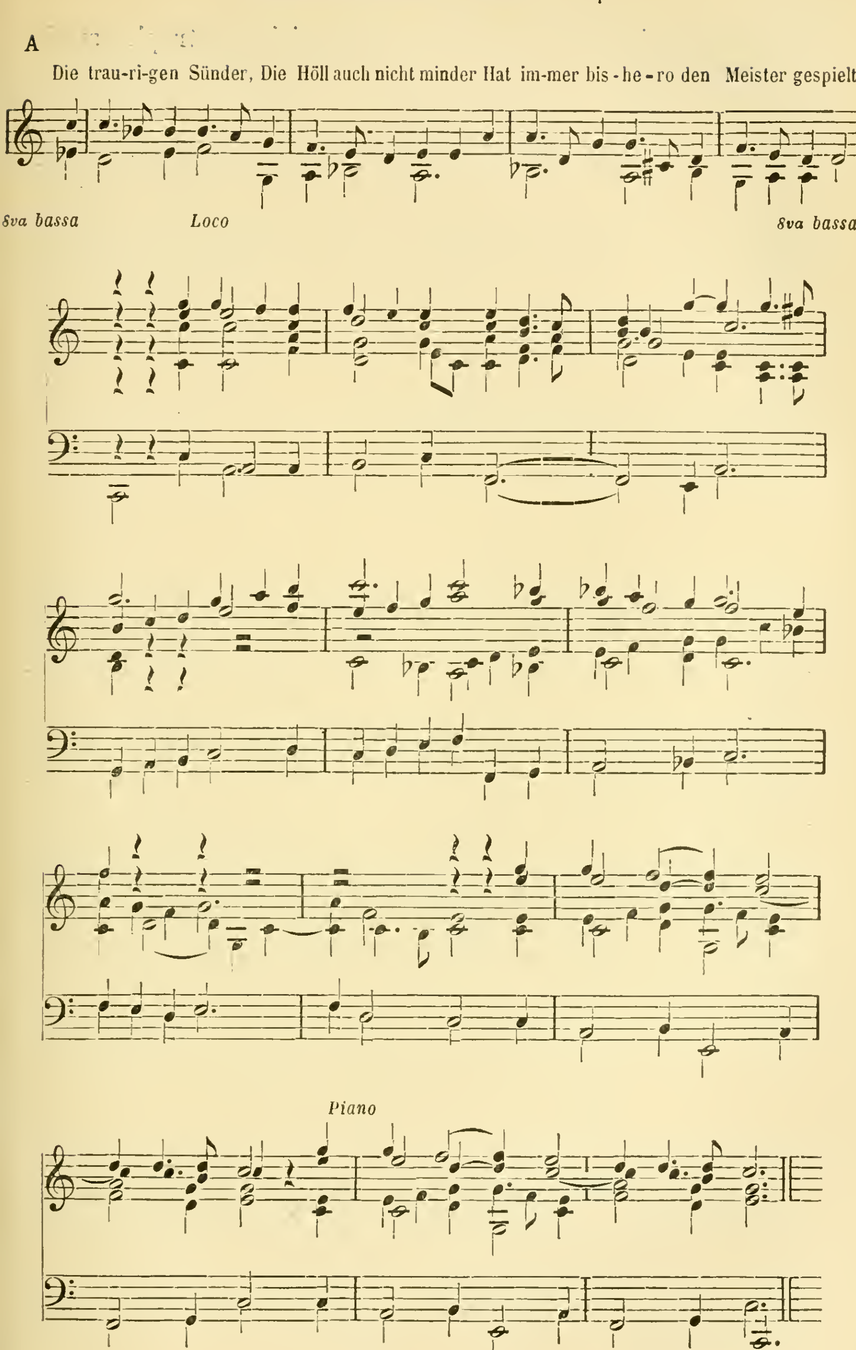
[1] Cette cantate (*O fröliche Stunden*) est ainsi conservée, à la bibl. d'Upsal, sous la même cote que la précédente (51 : 13).

Une ritournelle aux dissonances impérieuses, est placée après cet air à trois voix.
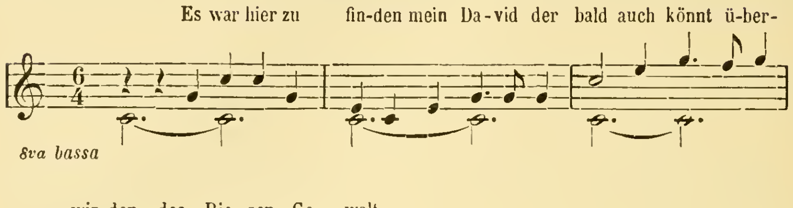


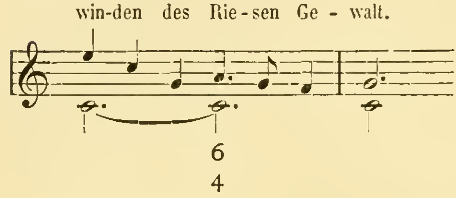
La seconde strophe est un solo d'alto : il y a plus de fermeté dans la mélodie de cette pièce que dans les couplets que Buxtehude écrit, en général.

D'une phrase qui module vers ré mineur (A), il tire une ritournelle dont les harmonies sont d'un tissu rude et serré.


A
Die trau-ri-gen Sünder, Die Höll auch nicht minder Hat im-mer bis-he-ro den Meister gespielt
8va bassa
Loco
8va bassa
Piano
Piano

Le premier soprano entonne la troisième strophe sur le mode héroïque,
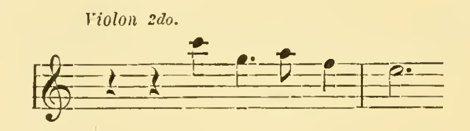




il continue dans le style pompeux et gourmé qui est partilier à la cantate *Klinget für Freuden*, et il termine par une phrase martelée[1]. Cet air est suivi de la première ritournelle.

Après le quatrième verset, chanté en imitations par le deuxième soprano, l'alto et la basse, on joue la seconde ritournelle.

Dans la cinquième strophe, Buxtehude refait, à quatre voix, la musique de la première, et l'enrichit d'accords de neuvième : il y ajoute quelques mesures d'orchestre, écrites sur un motif qu'anime encore le rythme du chœur.



Cet épisode se termine par des accords soutenus, qui concluent en sol. Les voix invoquent alors, en trois grandes

1 Ce verset est d'ailleurs plein d'allusions au combat, aux armes et au harnois de guerre.

acclamations, Jésus et sa puissance, et les instruments redoublent, en l'étendant, l'harmonie de cette psalmodie magnifique. Un *allegro* suit immédiatement. C'est la dernière partie de la cantate. Le chœur y exalte le Sauveur, héros dans le combat, et il lui demande une protection éternelle. Tantôt les voix se répondent, en un *fugato* fort simple, tantôt elles s'unissent, et l'orchestre rayonne autour d'elles; mais, quelles que soient les vicissitudes du développement, l'impulsion y est encore donnée par le mouvement saccadé qui a dominé, dans toute l'œuvre, et l'on n'échappe à cette puissance monotone que dans les mesures où les chanteurs, puis l'orchestre, empruntent aux motifs de fanfare de la troisième strophe, pour célébrer le Christ, «guerrier au courage de lion»[1].

De la cantate *Klinget für Freuden,* composée en 1680 pour les noces de Charles XI, Buxtehude fit une cantate pour la fête de la Circoncision, en remaniant le texte[2]. Cette œuvre fut sans doute exécutée le 1er janvier 1681. En cette même année, il écrivit pour le mariage de Joachim von Dalen, une cantate dont les paroles furent aussi modifiées, et cela permit, peut-être dès 1681, d'en user pour la fête de Pâques, et pour Noël[3]. Joachim von Dalen, à qui cette musique était dédiée, était né à Lübeck en 1651; en 1676, il avait reçu le titre de docteur *utriusque juris* à l'université de Giessen, puis avait, pendant cinq ans, voyagé en Allemagne, en Italie, en Hongrie, en Suisse, en France, dans les Pays-Bas, en Angleterre et en Danemark. Il était allé à Vienne, en 1677, et avait obtenu de Léopold les privilèges de noblesse[4].

Après une *Intrada* de quelques mesures, où les trompettes répondent aux timbales,
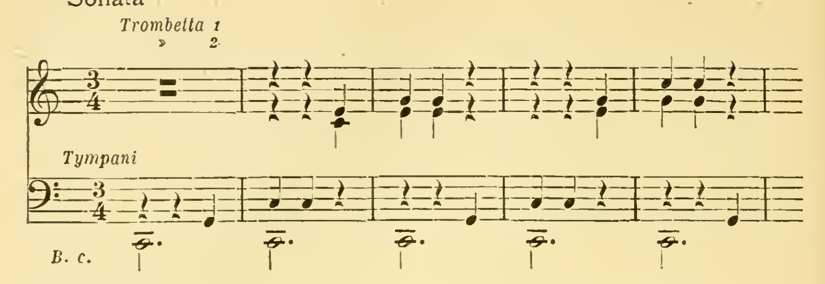
[1] *Drum wollen wir loben dich Helden, dich Kämpfer, dich Löwen im Streit.*

[2] Upsal, *Vok. mus.*, VI : 14.
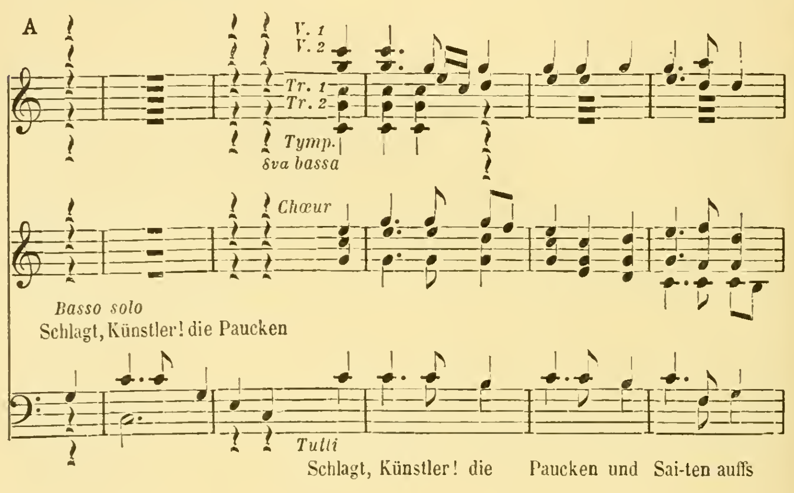
[3] Upsal, 50 : 15. Voyez le titre dans la table bibliographique.
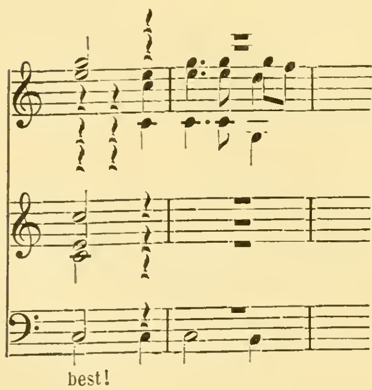
[4] Moller, *Cimbria literata*, I, p. 122.
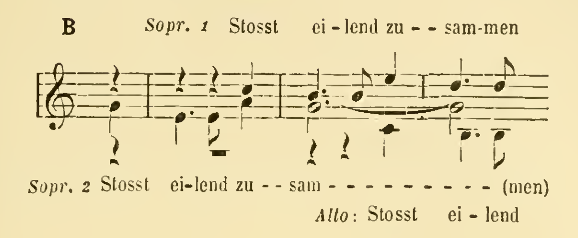




la renommée (*das Gerüchte*), représentée par une basse, enjoint aux musiciens de faire vibrer de leur mieux les timbales : le chœur, avec tout l'orchestre, redit cet ordre, qu'il adresse aussi aux violonistes.
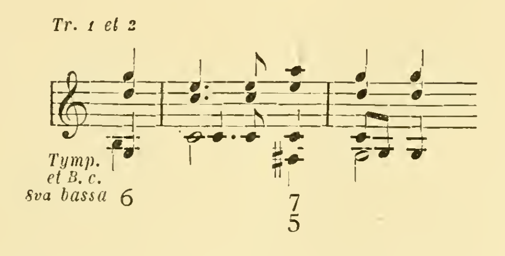




Après cette phrase, et la répétition que les trompettes en sonnent, les voix exposent un motif qui servira au développement,



soit que l'orchestre et les chanteurs l'accompagnent en accords, quand la basse l'énonce, soit que les trompettes le reprennent, avec une harmonie particulière,



soit que, le soprano en présentant la réponse, soutenue par tous, ce motif suffise à produire, non plus par la mélodie, mais par le rythme, une période de quelques mesures, qui se termine à la dominante. Deux fois, Buxtehude présente, dans le même ordre, la série des groupements, fort simples d'ailleurs, dont ce thème si simple est le principe; puis, pour achever le chœur, il en répète les premières mesures (A), évoquant, à deux reprises, l'ensemble qui suit l'appel du *basso solo*. Cet appel est aussi redoublé, et les trompettes, dès qu'il a retenti tout d'abord, le jouent en écho, avant le *Tutti*. Ainsi, la conclusion gagne plus d'ampleur et d'éclat que l'exposition, de laquelle, cependant, elle est formée.

En quatre strophes, dont chacune porte le nom d'*Aria*, *Amour*, *Beauté*, *Jeunesse* et *Vertu* disent, successivement,

leurs propres mérites[1]. Ces quatre «airs» sont écrits sur une basse unique: les deux premiers sont chantés par le premier et le second soprano, le troisième par l'alto, le quatrième par la basse, que deux violons accompagnent, tandis que dans les autres, le *continuo* seul est associé à la voix. Après chaque strophe, il y a une ritournelle pour deux violons et basse[2].

Un second chœur, avec violons et trompettes, se déploie après les quatre airs. Le début en est d'une plénitude assez monotone, bien que de courtes répliques des trompettes y mettent quelque animation; mais, bientôt, à des motifs tout unis, Buxtehude ajuste des harmonies touffues (mesures 13 et 14), il change habilement d'accords, sous des mélodies qui se ressemblent (mes. 23—24 et 25—26), il prescrit aux trompettes des fanfares inattendues (mes. 15 et 16); variété de modulation et de coloris qui déguise assez la symétrie obstinée de la cadence, pour que l'on n'en prenne plus à charge le battement régulier, mais que l'on y trouve, au contraire, une grande force continue, qui relie tout.

Pour finir, on répète le premier chœur[3].

Trois solos de soprano, accompagnés d'instruments à cordes, sont, dans les recueils de Düben, datés de l'année où Buxtehude écrivit la cantate pour les noces de Joachim von Dalen (1681). Deux de ces œuvres sont composées sur des paroles latines. Dans l'une, que Gustaf Düben mit en tablature le 26 février 1681, le texte rappelle que Moïse éleva dans le désert l'image d'un serpent d'airain, et donne l'interprétation chrétienne de cette histoire biblique. La seconde est formée d'une série d'invocations à Jésus, et appartient, ainsi, à cette littérature dévote dont, nous l'avons vu, Buxtehude s'inspire volontiers.

L'introduction de la première de ces cantates, *Sicut Moses exaltavit serpentem*[4], commence par quatre mesures
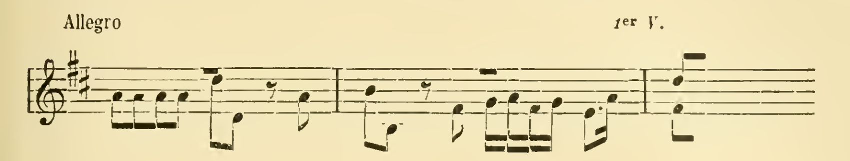
[1] Dans la version destinée à la fête de Noël et à la fête de Pâques, les personnages sont *la Joie*, *la Paix*, *la Grâce*, *la Vérité*.

[2] La musique en est assez vulgaire.
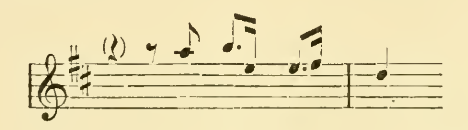
[3] Le texte de cette cantate est peut-être de Buxtehude. Le livret est imprimé, sous le pseudonyme de *Charedon*. Voyez à la table bibliographique.

[4] Upsal, *Tab.*, 82 : 42, fol. 3*b*.
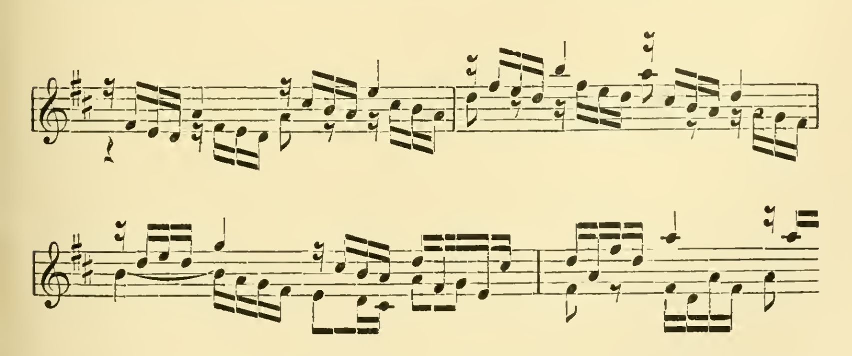
où les deux violons et le viole de gambe[1] jouent, deux fois de suite, à trois parties, un préambule dont la brièveté même commande à l'attention. Après cet avertissement qui, à la deuxième reprise, est murmuré tout doucement, le second violon donne, par un thème brusque,



la matière d'une courte fugue, qui a pour conclusion le triple énoncé d'un motif familier à Buxtehude, et déjà employé par Franz Tunder[2].



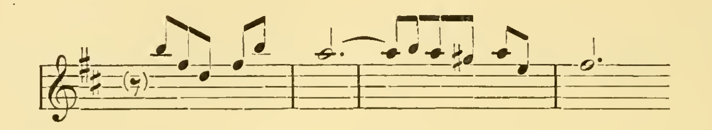
La première phrase du chant unit, à la précision descriptive, l'énergie de la déclamation : les violons la répètent, de même que la phrase suivante, et, après une troisième réplique du soprano, jouent un interlude agité, où le compositeur veut sans doute nous dépeindre les ondulations impatientes, les enroulements, les élans du serpent.
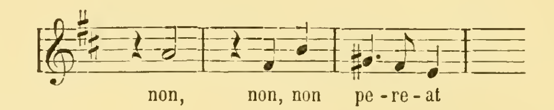


[1] Elle suit la basse continue, en l'ornant.

[2] Voyez l'éd. Seiffert.
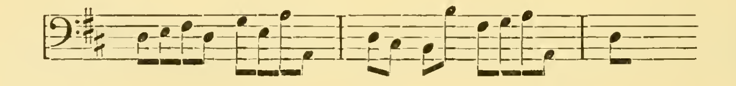
Dans la seconde partie, écrite à trois temps, les instruments n'interviennent qu'après que le chant a cessé. Ils ramènent, du ton de si mineur, que Buxtehude a choisi pour dire qu'il faut que le fils de l'homme, comme le serpent de l'Écriture, soit exalté, au ton de ré, par une symphonie aux motifs amples et calmes,



et le troisième épisode (3/4) les admet, à l'écho du soprano, qui, insistant sur la négation, comme il est d'usage dans la musique de ce temps-là, assure que nul fidèle au Christ ne doit périr.



Cette troisième partie de la cantate est suivie d'un *Amen* assez développé, où les instruments alternent avec la voix, et où la basse d'accompagnement a le mouvement uniforme que les musiciens italiens contemporains donnent fréquemment au *continuo*[1].
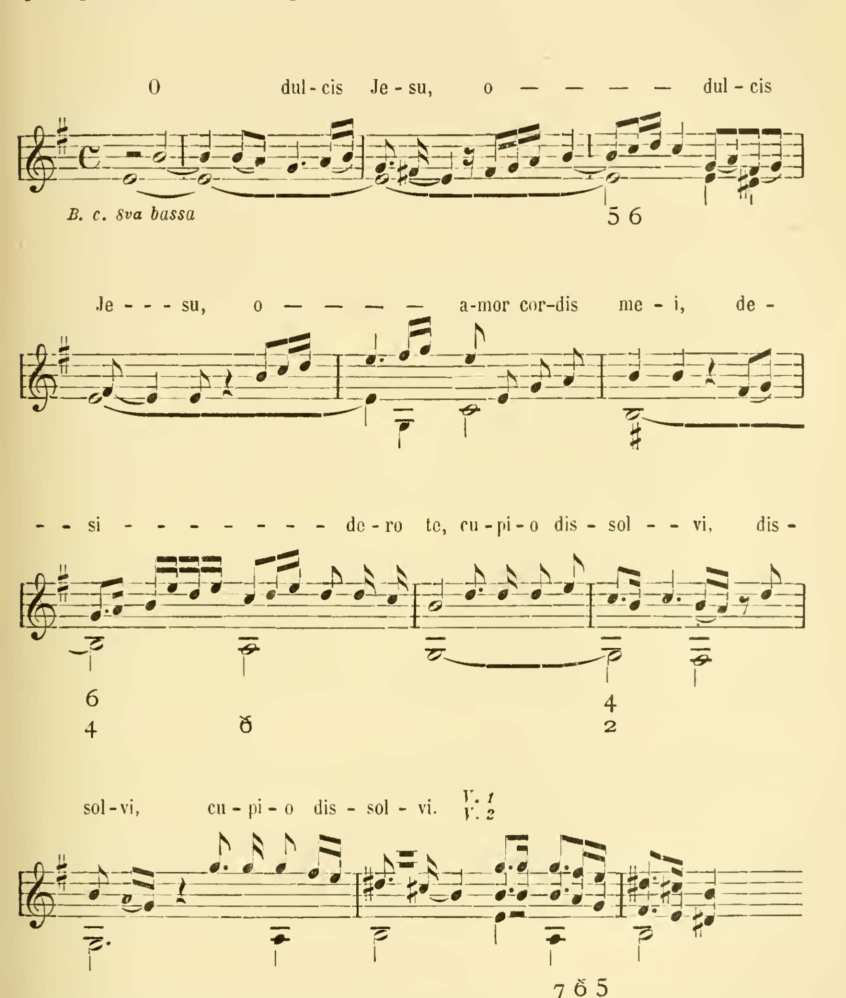


Dans la seconde cantate latine de Buxtehude, que Düben copie en 1681 (le 20 octobre)[2], le style récitatif est traité avec plus de liberté que dans *Sicut Moses*. Après l'introduction, où les deux violons et la basse dialoguent en
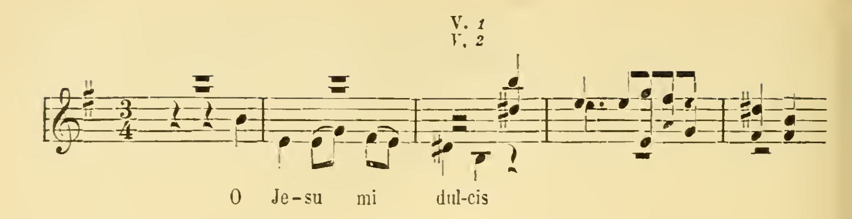
[1] Voyez l'air de Cesti cité par Burney (*A general History of Music*, IV, 1789, p. 153).

[2] Upsal, *Tab.* 82 : 42 fol. 15*b*.
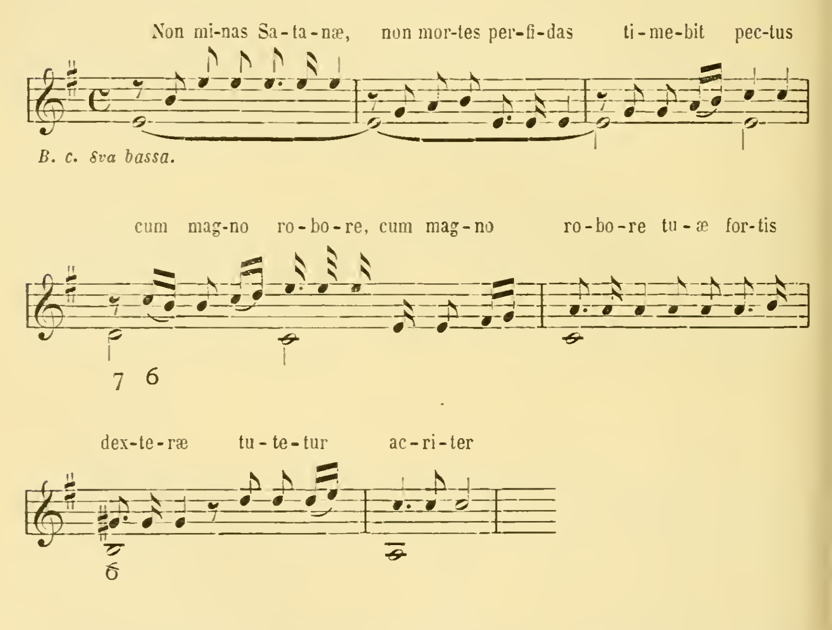
exclamations et en effusions tendres, le soprano parle longuement, comme sans apprêt, et d'abondance, et son discours ne donne sujet à un développement instrumental que par la dernière phrase.



La composition est plus strictement organisée dans les autres parties, soit que la basse continue imite le chant, (*tu mihi gaudium*), soit que les motifs passent de la voix à l'orchestre.
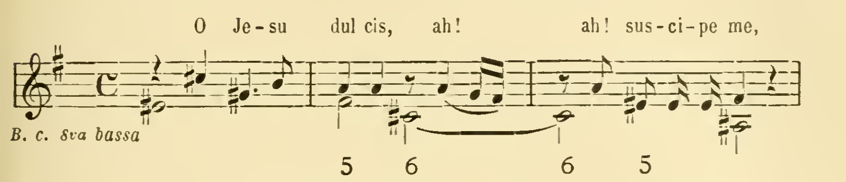


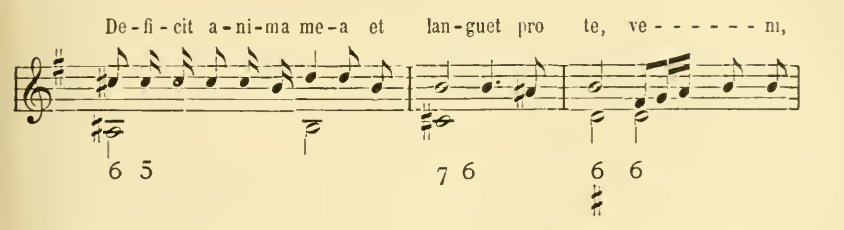
Mais nous trouvons encore des passages traités en récit. Après avoir épuisé toute la tendresse que renferme cet *O Jesu mi dulcis*, et après avoir renoncé, avec emportement (*Allegro*, $^3/_8$), aux «fallacieux honneurs de ce monde», Buxtehude ne reconnaît assez de vigueur qu'à la simple déclamation pour exprimer sa confiance en Jésus.
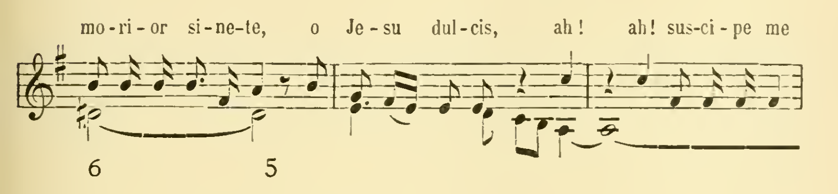


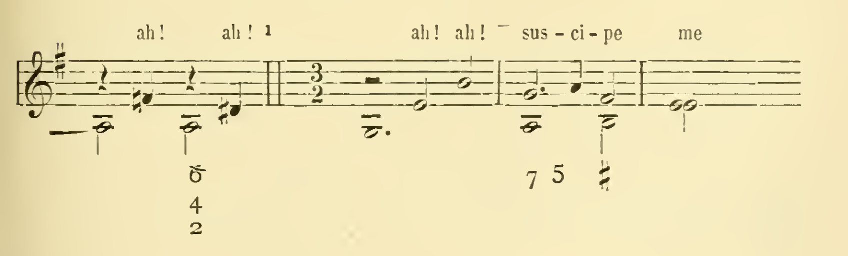
Même dans les périodes mélodiques régulièrement modelées qui succèdent à cela, le mélange des mouvements ($^3/_2$ et $^3/_4$ *allegro*), la persistance d'un motif au dessin retenu, les redites murmurées, communiquent au chant les caractères d'un langage passionné. Aussi, quand il se propose de traduire des supplications plus ardentes encore, et un amour

qui va jusqu'à la mort, le musicien cherche des tons troublés, et imagine de subtils désaccords, où la voix paraît succomber.



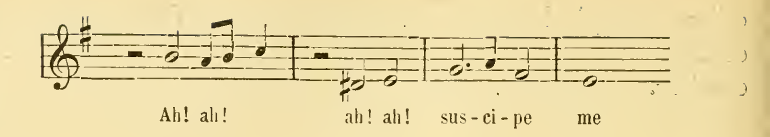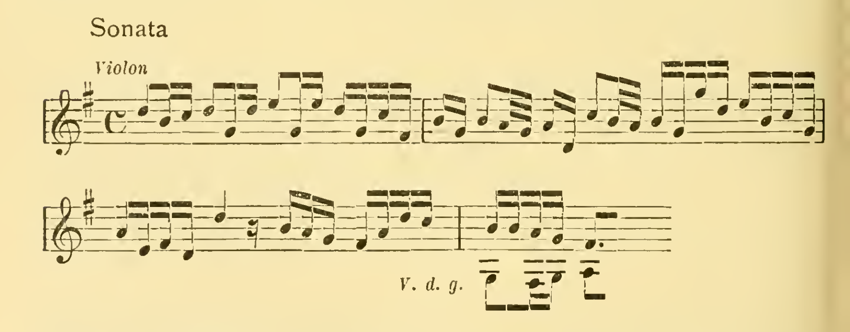






La dernière partie de la cantate ne contient que cette invocation. Quand le soprano l'a dite trois fois de suite, mettant, dans le dernier appel, une ferveur pathétique,

[1] De tels intervalles mélodiques se trouvent chez Carissimi et chez Cesti (Burney, ouvr. cité, p. 143 et p. 153).



les instruments, qui ont répété chaque imploration de la voix, jouent une sorte d'intermède aux harmonies tendres (12 mesures), qui semble promettre une réponse apaisante à la prière. Après quoi, le chanteur dit encore, à deux reprises, *ah! suscipe me,* et les violons en redoublent la mélodie, par laquelle finit la cantate.

La troisième œuvre que Düben date de 1681 est, comme la cantate émouvante que nous venons d'étudier, fort remarquable. Mais le style en est bien différent : les instruments y ont beaucoup plus d'indépendance, et le chant, au contraire, y suit une ligne tracée à l'avance La cantate *Gen Himmel* est, en effet, écrite sur un choral, et le soprano doit en exposer la mélodie, sans trop la fleurir, tandis que le violon et la viole de gambe l'environnent de guirlandes tournoyantes. Dans la *Sonata*, apparaît déjà la liberté alerte qu'aura l'accompagnement : le thème, que Buxtehude traitera en style d'imitation, s'élève avec une vivacité bondissante, et plane, d'un grand vol balancé[1].



Par cette phrase ample, s'annonce, d'ailleurs, le caractère de l'accompagnement, qui sera tantôt descriptif, tantôt

[1] Upsal, *Tab.* 82 : 42, fol. 6*b*; à la fin, *3 May scripsi.* Parties séparées, 50 : 18.

lyrique, et où se mêleront parfois les deux qualités, en sorte que l'on ne distinguera plus si telle tirade éperdue n'a d'essor que pour traduire certains mots, ou si c'est toute l'âme qui s'envole avec elle. Il en est ainsi des grandes arabesques tracées autour des premiers vers

Gen Himmel, zu dem Vater mein
Fahr ich auß diesem Leben,

et après *und in der Wahrheit leiten*[1].

Il arrive aussi que le discours des instruments soit uniquement expressif, comme on le voit dans les motifs chromatiques inspirés par le vers *Der dich in Trübsal trösten soll*[2], ou bien qu'il y ait, comme dans les chorals pour orgue, un rapport évident entre les traits du violon et de la viole, et le fragment de la mélodie chantée qu'ils précèdent, qu'ils suivent, ou qu'ils enveloppent. Remarquons enfin que cette musique est destinée à d'habiles praticiens. Le violon va jusqu'au *ré* aigu, et joue à deux parties; la double corde est exigée plus souvent encore pour la viole de gambe, mais ce procédé n'est pas, ici, réservé aux seuls virtuoses.

Dans les collections de Gustaf Düben, un motet pour trois voix et trois instruments est daté de 1682; Buxtehude y traite quelques strophes du *Lauda Sion*, prose que l'on chante pour la fête du *Corpus Christi*[3]. Une *sonata*, de rythme solennel, est jouée par les deux violons et la viole de gambe, avec la basse continue. La plus grande partie du premier chœur (deux soprani et basse) est chantée sans orchestre. C'est une composition faite, évidemment, par devoir de métier, non par impatience d'écrire. Les motifs sont pauvres, le développement vulgaire. Abrégée, la péroraison du premier chœur est redite en refrain après chacun
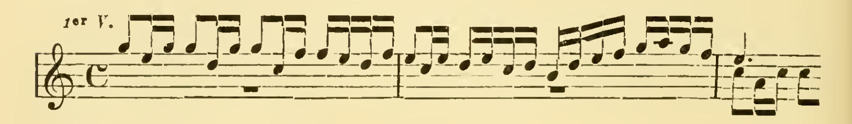
[1] Les motifs joués par les instruments après ces derniers mots, sont des gammes ornées.

[2] A vrai dire, la plainte est, ici, hors de propos.

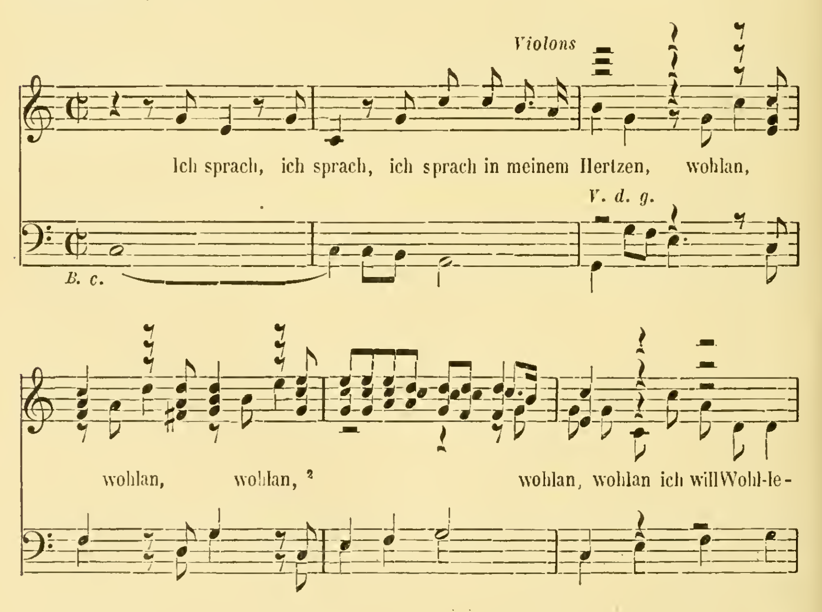
[3] Upsal, *Tab.* 82 : 42, fol. 8 *b*; parties sép. 51 : 14 (*Anno 1682, den 29 May*). Partition en tablature à la bibl. de Lübeck, A, 373, fol. 38*b*.

des deux solos de soprano, formés de deux strophes semblables, que Buxtehude ajoute à ce chœur: pour finir, il le répète tout entier.

Les œuvres amassées par Düben en 1683 sont plus riches d'inspiration. Dans la cantate *Ich sprach in meinem Hertzen*[1], écrite pour soprano, trois violons, basson et *continuo*, Buxtehude représente avec vigueur les alternatives de présomption et de découragement auxquelles est livré le pécheur. Tout d'abord, une musique énergique; pour l'introduction, un thème au rythme fier,
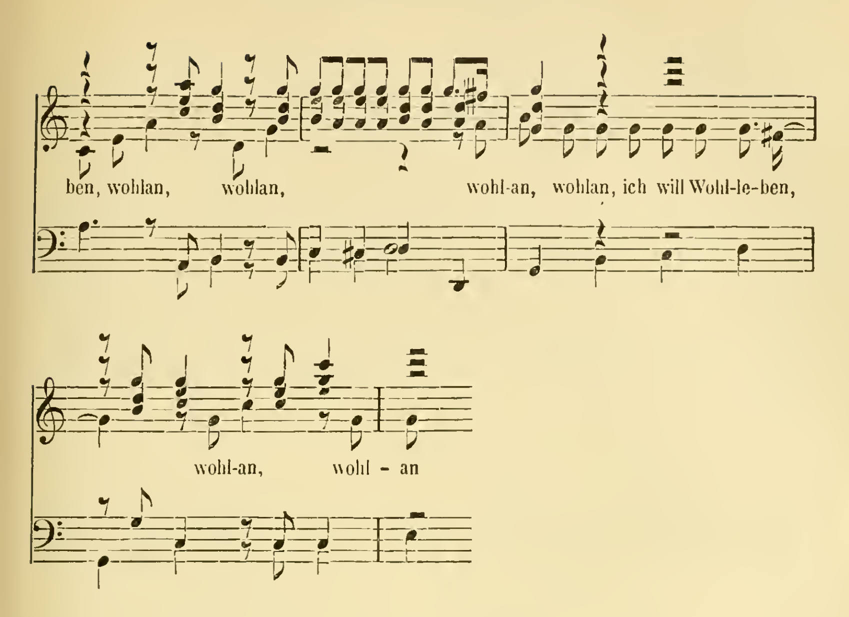


d'où sort une fugue à quatre parties, qui se terminera par une suite d'accords lents, déployés avec superbe, et dont le dernier occupe quatre octaves (C à c'''); enfin, cette impétueuse confession :
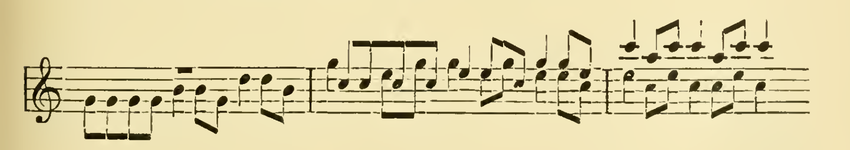


[1] Upsal, *Tab.* 82 : 43, fol. 2 *b*.
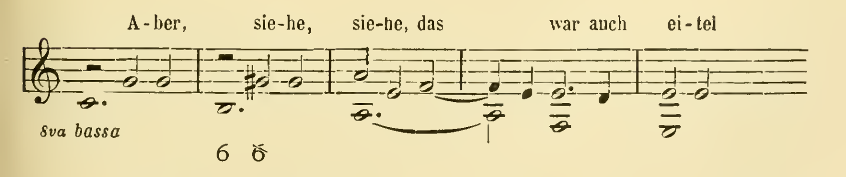
[2] Voyez les motifs cités à la page 89, et la note au bas de cette page.



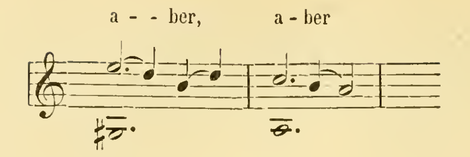
Une mélodie ferme, qui se déploie avec une arrogante tranquillité, accompagne ces paroles, *ich will Wohlleben, und gute Tage haben*; l'orchestre renchérit sur cette assurance, et l'on croit entendre des fanfares de défi.
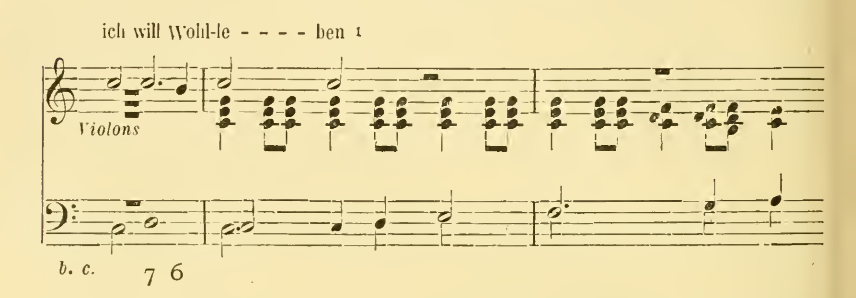


Mais l'abattement succède à l'audace,



les violons répètent cette phrase découragée, et le chant met une tristesse profonde dans la conjonction même qui la précède.
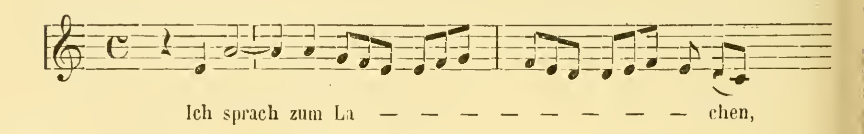


Quand après cela le soprano redit *ich will Wohlleben*, etc., il n'y a plus, dans son langage, la même ampleur avantageuse; il déclame seulement, d'un ton obstiné. Mais les trois violons allient, ici, la véhémence à l'opiniâtreté; ils contredisent, par des accords martelés, à la montée de la basse,



et imitent, de nouveau, les trompettes insolentes.

La suite de la cantate, est, de même, d'un coloris vif et juste. De ce motif,



naît et se nourrit le rude éclat de rire de l'orchestre[2]; les tirades et les vocalises du chant, uniformes et saccadées, se répercutent dans l'accompagnement, et l'harmonie en marque l'étrangeté, avant que le commentaire des instruments ne montre jusqu'où va l'intelligente fidélité du traduc-

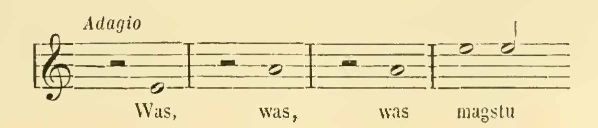
[1] Le soprano chante ensuite, sur le même motif, *und gute Tage haben.*

[2] Le basson joue des notes répétées en doubles croches.
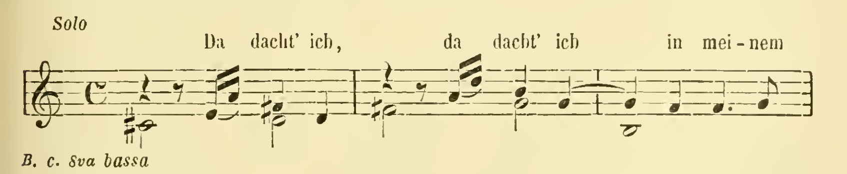
teur, aux prises avec ces mots, *ich sprach zum Lachen, du bist toll, ich sprach, ich sprach, ich sprach,* etc.[1].



Comme dans les autres parties de la cantate, l'orchestre reprend les motifs exposés par le soprano, dans l'épisode à $^{3}/_{2}$ qui suit : dans la seconde partie de cet épisode (*adagio*), cependant, les instruments n'imitent que le rythme de cette phrase, qui semble, comme certains appels de Schütz, retentir dans une région désolée.



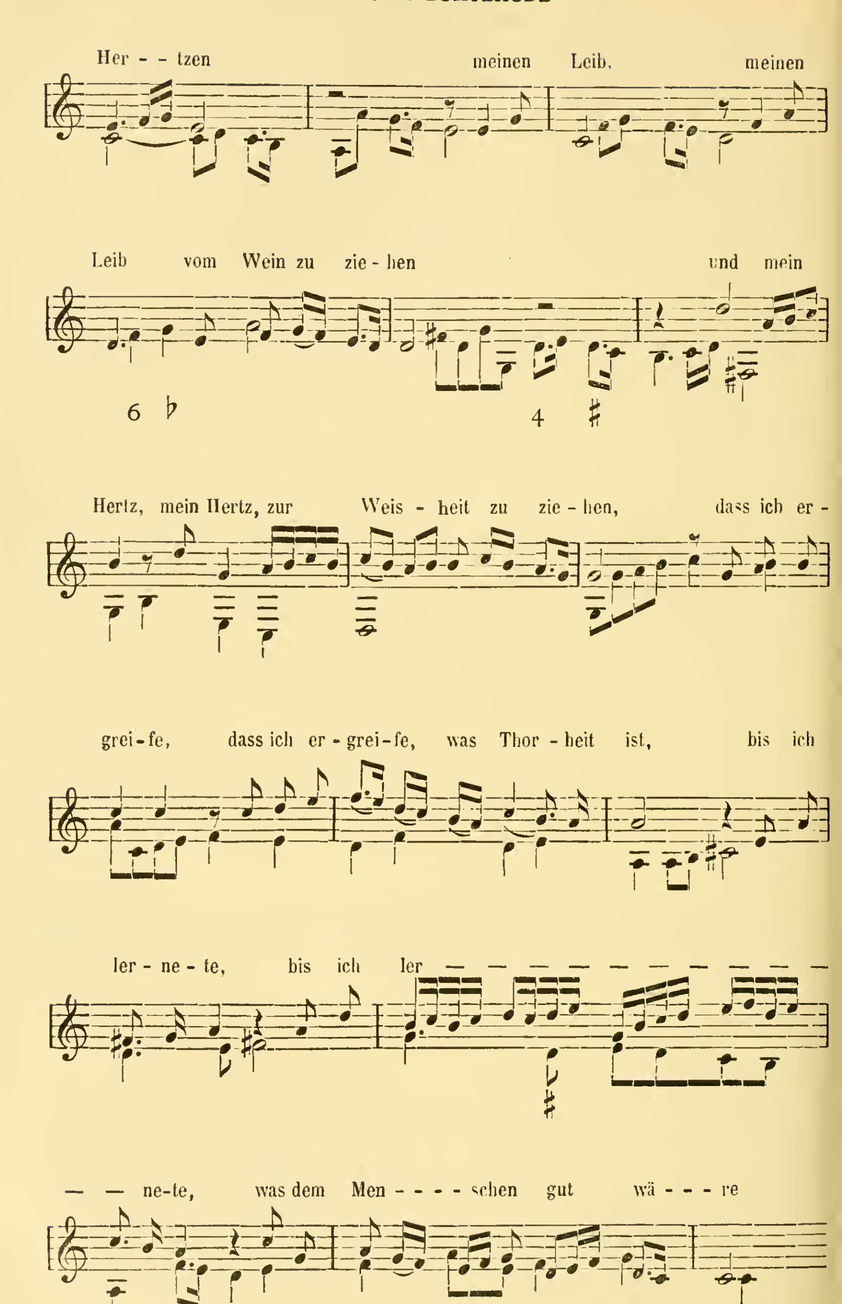
Le souvenir de Schütz[2] apparaît encore, avec le souvenir des Italiens[3], dans le récitatif où Buxtehude veut montrer le trouble de l'âme qui aspire à la sagesse, sans être encore insensible aux plaisirs de la chair.
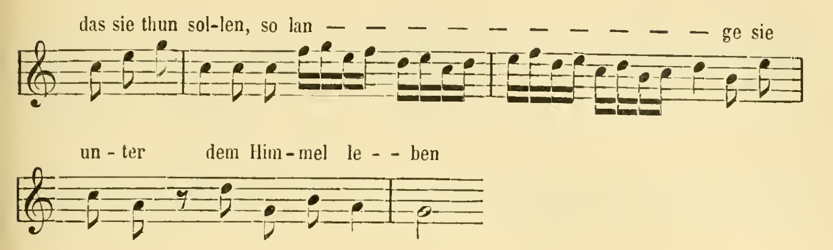


[1] Le 3e violon et le basson reprennent tour à tour ce motif impétueux.

[2] Comparez les mes. 12 et 13 avec *Ich fahre auf*, dans l'« Histoire » de la Résurrection (1er vol. des œuvres compl.); cette formule est, d'ailleurs, fréquemment imitée : voyez le *Habe deine Lust* de Zeutschner (*Decas prima*, 1652), l'*Ego sum vitis* de Weiland (ΔΕΥΤΕΡΟΤΟΚΟΣ, 1656).

[3] Cf. la plainte de la fille de Jephté, de Carissimi (éd. Quittard, p. 3, mes. 4); voyez aussi le solo de basse du motet *Suscitavit*, de Carissimi, 2e mes., *levate lignum*, etc. (B. nat. Vm1, 881). La tournure mélodique de la mes. 4 (*Hertzen*) est aussi familière aux Italiens : voyez, p. ex. Horatio del Arpa, dans *Spera, mi disse Amore*, mes. 3 (B. nat. Rés. Vm7 85); cf. dans le même recueil, l'air *Hauessi ohimè*, attribué à L. Rossi (Vm7 73, fol. 92 *a.* et *b.*).

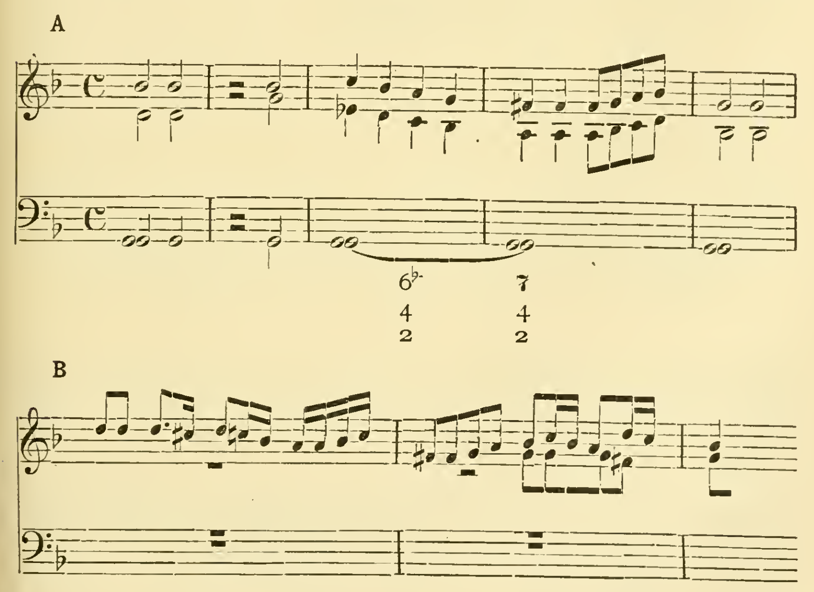

Her - - tzen meinen Leib, meinen
Leib vom Wein zu zie - hen und mein
6 ♭ 4 ♯
Hertz, mein Hertz, zur Weis - heit zu zie - hen, dass ich er -
grei - fe, dass ich er - grei - fe, was Thor - heit ist, bis ich
ler - ne - te, bis ich ler — — — — — — — — — — —
♯
— — ne-te, was dem Men - - - - schen gut wä - - - re
6 5 4 3

La cantate finit par le développement, en style d'imitation, de cette phrase, dont les premières notes interprètent fort justement les paroles[1].



Les violons y participent, en multipliant la vocalise qui accompagne l'adverbe *lange*.
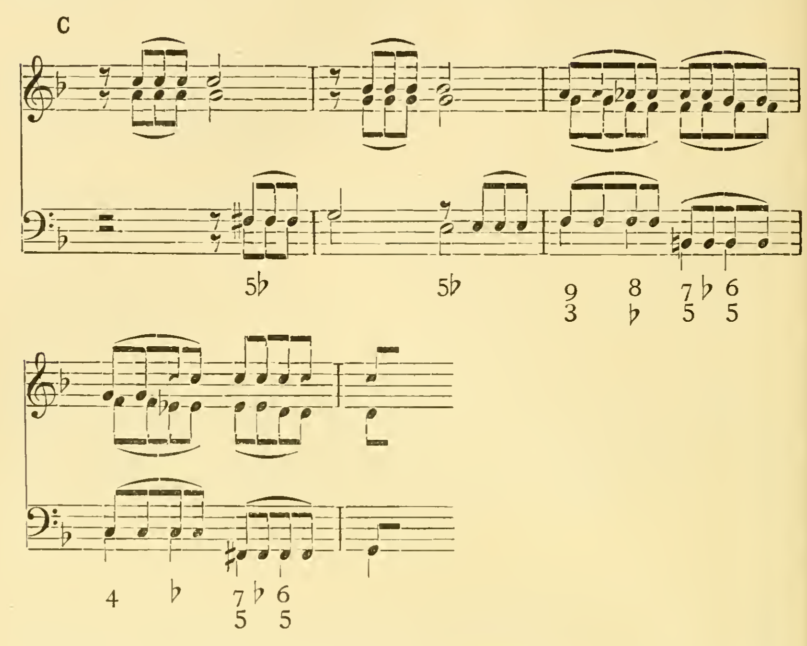
La cantate *Ich halte es dafür* fut transcrite par Düben en 1683 aussi, le 18 août. La basse et le soprano sont accompagnés par trois «instruments»[2]. La *Sonata* est en trois parties: après quelques mesures expressives (A), Buxtehude écrit un épisode fugué (B),
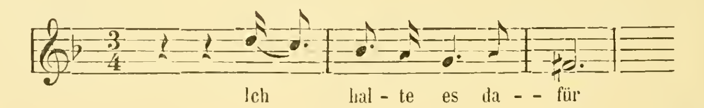


[1] Voyez l'*Esthétique de J. S. Bach*, p. 40 (*So muss es sein*). — Le texte de cette cantate de Buxtehude est pris dans l'Ecclésiaste, c. II (1—3).

[2] Upsal, *Tab.* 82 : 43, fol. 18 *b* [5].
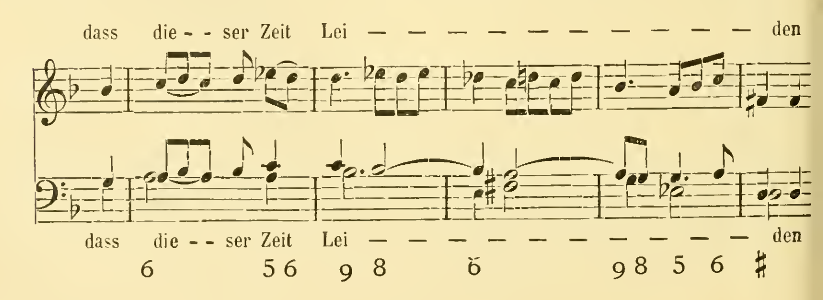
qu'il achève sur la dominante du relatif majeur, d'où, par une suite d'accords vacillants (C), il ramène au ton primitif.
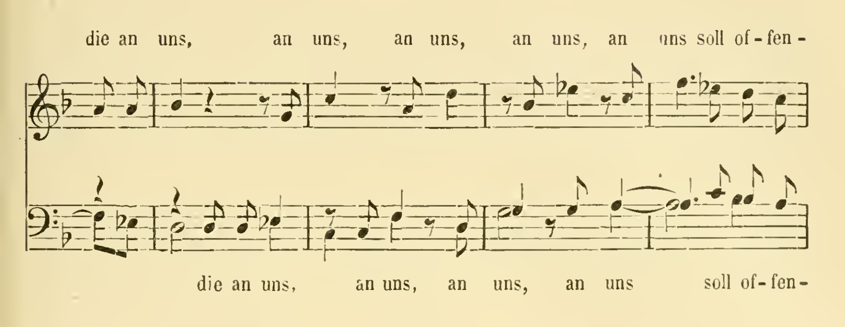


De ce motif, où les voix trouvent le sujet pour leur dialogue et pour leur concert,
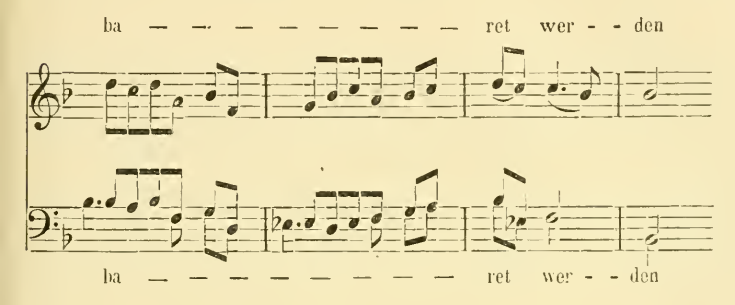


du passage chromatique où le chant de la douleur s'exhale en accords meurtris,
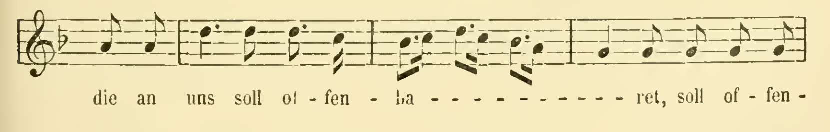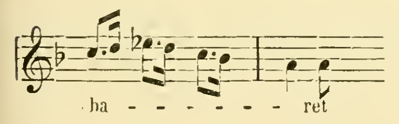


et de la phrase claire et décidée qui annonce la splendeur de la vie future,





Buxtehude a composé presque tout le premier morceau de la cantate; mais, pour le terminer, il imagine un nouveau thème, ample et vigoureux, qu'il développe en style de fugue, avec la participation constante des violons qui, jusque-là, n'avaient paru qu'à la fin de chaque période vocale.
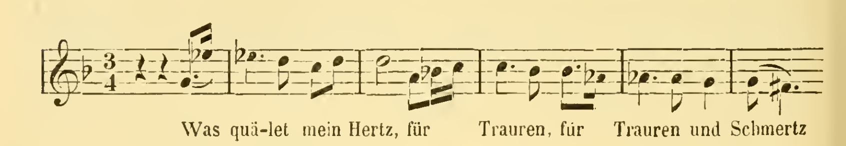




Il évoque, ainsi, la plénitude et la magnificence du royaume de Dieu, que l'on gagne, ici-bas, au prix de quel-
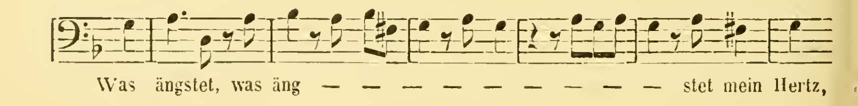
ques peines dont la valeur est, pour une telle récompense, bien petite.

Trois airs en solo suivent ce premier duo. D'abord, le soprano, accompagné de la basse continue, exprime la vanité de cette tristesse qui n'a que les peines de la terre pour objet; mais le musicien ne songe pas à rejeter les images qu'éveille immédiatement en lui chacun des mots : sa mélodie est désolée,



l'accompagnement doit au chromatisme de la basse une harmonie tourmentée, et une modulation mineure imprévue, fort pathétique[1], retarde jusqu'aux dernières mesures l'expression vraie, d'héroïque patience, qu'il fallait donner à cet air tout entier.

Dans l'air de basse, le compositeur obéit trop vite, encore, aux paroles : c'est la crainte qu'il décrit avec complaisance,
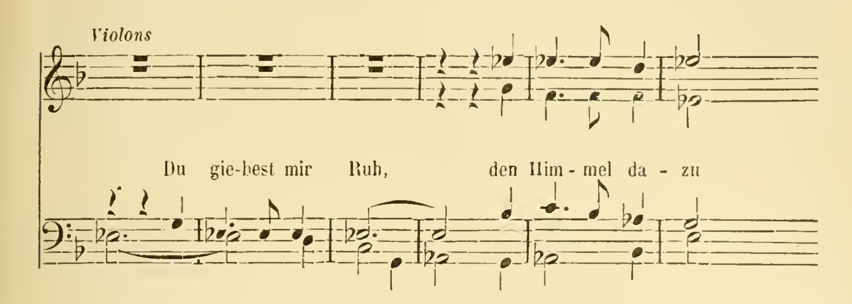


quand il conviendrait de négliger tout ce qui arrête l'expansion de l'ardent amour voué par l'âme à Jésus[2].

Bien que le troisième air soit chanté par le soprano d'après la musique du premier, l'interprétation du texte n'y manque pas de justesse; et, dans le duo final, Buxtehude fait oublier qu'il cède parfois encore à la manie du
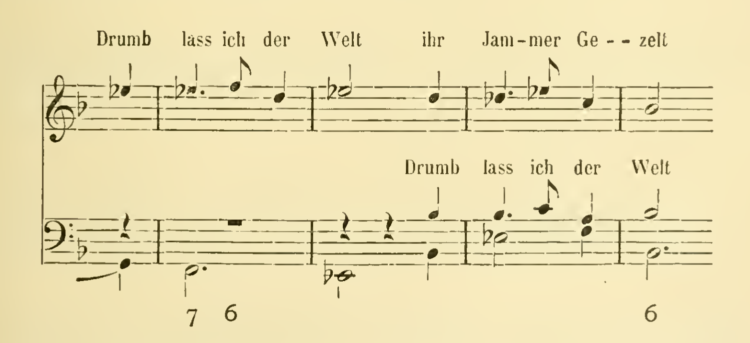
[1] Buxtehude évoque ainsi le ton de *si bémol* mineur (voy. une modulation analogue chez Tunder, éd. Seiffert, p. 112).

[2] D'abord, les violons ne jouent qu'à la fin des phrases; ils ne se joignent à la voix, qu'à ces mots, *erhitzet die Glüthe in meinem Geblüte*: l'image est heureuse.

mot à mot: le début est doué d'une telle sérénité, que les accords sombres qui suivent, n'en effaceront point le souvenir;



de même, après le passage, d'harmonie heurtée, où le compositeur évoque les souffrances désespérantes, et après les mesures où il emploie la basse chromatique, pour décrire la sourde morsure des longs chagrins, les premières notes du soprano éclateront avec tant de décision, que nulle impression de tristesse ne subsistera; ni l'accord de septième qui les accompagne, ni la chute par demi-tons qui en est proche, n'affaibliront cette lumière[1].
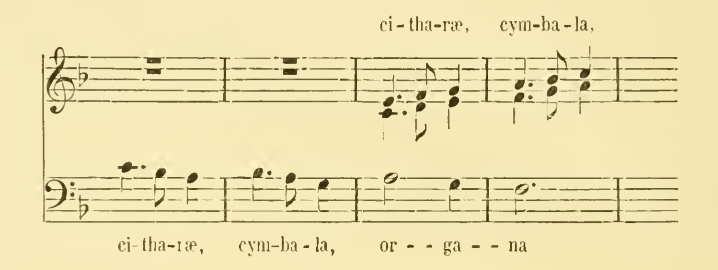


La troisième cantate datée de 1683 (11 mai) est composée pour deux sopranos et une basse, avec accompagnement de deux violons, basse et *continuo.* Le premier mot

[1] Il faut signaler le motif, sorte de trille lent et obstiné, qui est joint au mot *suchen*, motif avec lequel la basse continue entrera en dissonance.
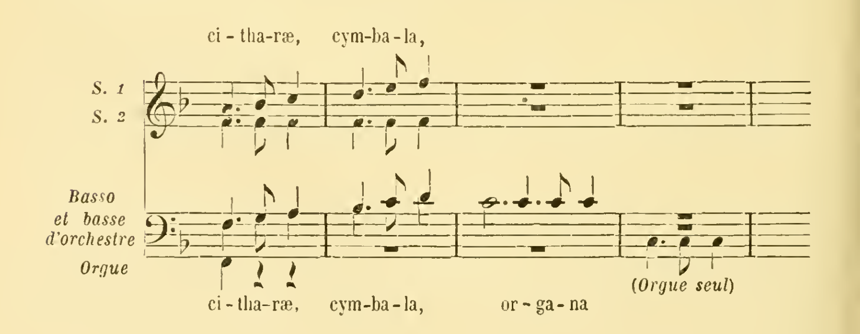
du texte *Canite Jesu nostro*[1], offre à Buxtehude le rythme dansant sur lequel il développera la première partie de cette œuvre : la courte introduction en annonce déjà le mouvement,



et il n'y a presque point de mesure où ne règne cette cadence sautillante[2]. La monotonie en est dissimulée par des oppositions de motifs descendants et montants,



par d'ingénieux contrastes, interprétation animée des paroles,
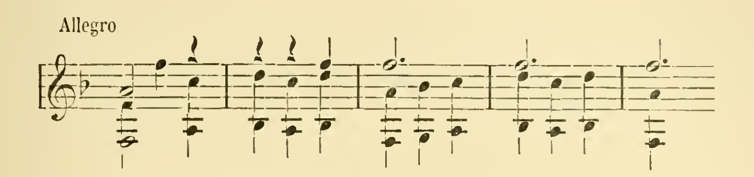


[1] Upsal, *Tab.* 82 : 43, fol. 13*b*.

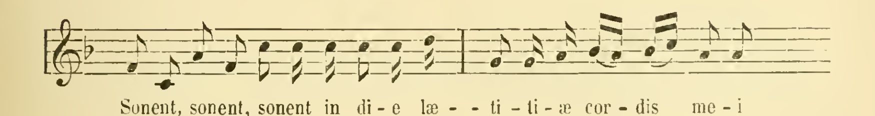
[2] A la fin d'une période, cependant, il y a des accords calmes, sur ces mots, *Jesu, Jesu nostro*.

et l'on croit retrouver, dans cet entrain continu, la verve des Italiens dont Huygens parle [1].
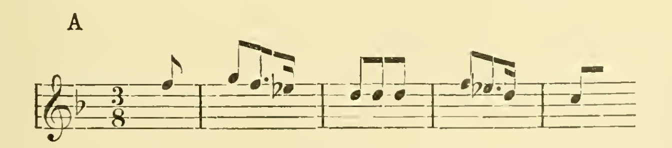
Cette joie impétueuse agite, d'ailleurs, toute la cantate. Elle se manifeste dans la symphonie placée après le premier ensemble,



retentit dans les fanfares de l'air de soprano,
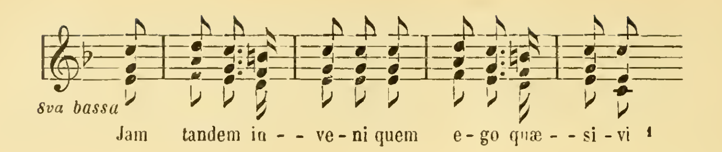


et se déchaîne dans le finale. Elle le soulève tout entier, sans défaillance, si ample qu'il soit. Car elle s'y propage comme en un grand souffle d'allégresse populaire. Le thème qui l'annonce est d'allure plébéienne. Quand il commence (A), on croit que l'on va entendre cette *Bergamasca* qui fut si fameuse, au XVII[e] siècle, chez les Italiens et chez les Allemands,
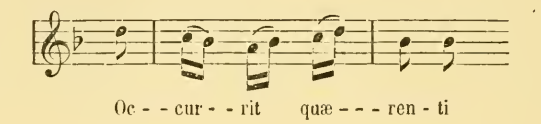


et ces tons vulgaires ont les redites, et l'insistance vaine qui plaisent à la foule.

[1] Voyez ce que dit Constantin Huygens, au sujet d'un motet de Luigi Rossi : « Tout trépigne et galoppe »..... (lettre à Mersenne, 23 décembre 1646, dans les *Œuvres complètes* de Christian Huygens, Tome II, La Haye, 1889, p. 556). — Les effets imitatifs que nous remarquons ici sont, aussi, de caractère italien.



Il ne manque même pas, à cette pièce, d'être ornée de ces fredons où les auditeurs du commun aperçoivent le signe exprès de l'élégance et de l'habileté.
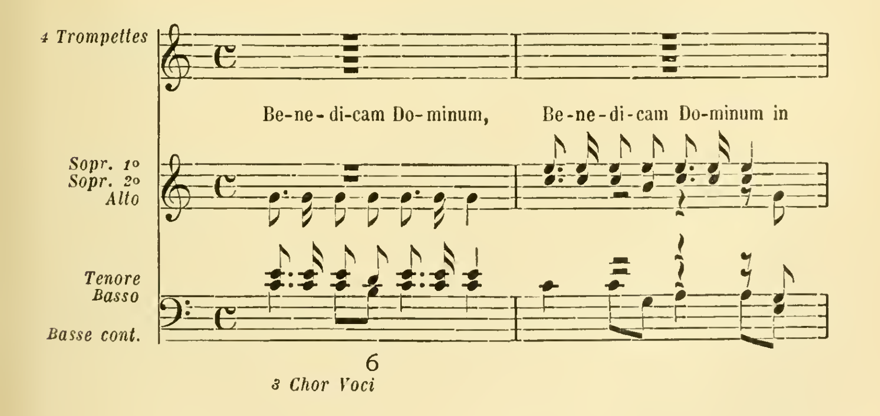


Buxtehude a, cependant, mis beaucoup de talent en ce finale. Que le thème en soit trivial, et le développement, en apparence, peu recherché, j'en conviens; mais cette volonté de plaire, et ce soin d'être simple surviennent, dans une œuvre de ce temps, comme des qualités bien nouvelles; chez un maître tenu de faire étalage de science, un tel abandon est, pour ainsi dire, une marque de renoncement. Pour nous, c'est un présage. Un discours encore inconnu s'élabore en ces répétitions, en ces évolutions des motifs nets. Car l'effort des phrases brèves y agit longuement, sans le secours multiplicateur de la fugue, et cette liberté annonce le lyrisme de la symphonie moderne.

Le même désir d'atteindre chacun de ceux qui l'écouteront, domine Buxtehude quand il compose le motet *Benedicam Dominum,* dont la musique nous est parvenue avec la date du deuxième jour de Noël, de 1683[2]. Il l'écrit à six chœurs; mais cette richesse, où l'orchestre a la plus grande part, ne complique en rien son œuvre: sous un coloris chatoyant, les lignes restent distinctes, et les formes
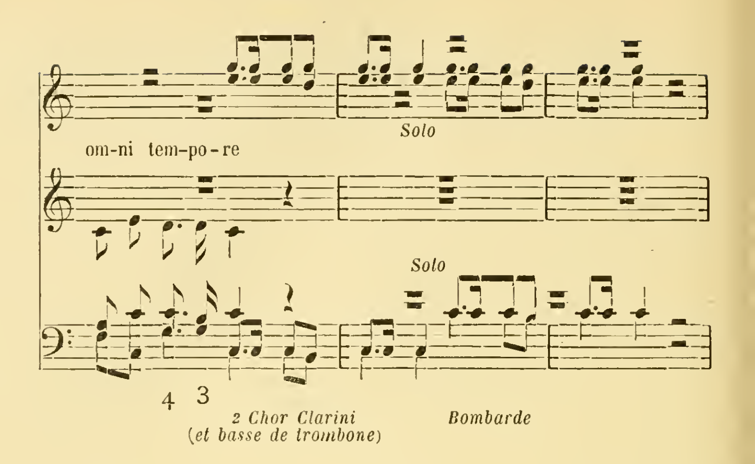
[1] Les violons répètent la même phrase.

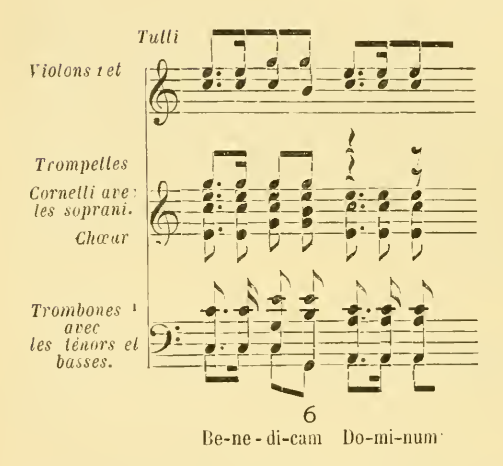
[2] Upsal, 50 : 6. La composition a le titre de *Motetto*: le 1er chœur comprend 2 violons et le *violone*; le 2e, 4 *clarini*, trombone et bombarde; le 3e, 2 soprani, alto, ténor et basse; le 4e, deux cornets et basson; le 5e, trois trombones; le 6e, soprano, alto, ténor et basse.

sont modelées avec précision. Comme dans le *Benedic, anima mea* de Christoph Bernhard[1], les groupes se répondent ou s'unissent, avec cette clarté de dessin et d'harmonie que la glorieuse pauvreté des trompettes impose au musicien qui les mêle à son orchestre. Ainsi, dans la *Sonata*, le premier mouvement (C) ne contient, après un puissant accord d'*ut* majeur (*Tutti*), que des répercussions de cet accord, présenté sous des aspects divers, avec quelques évocations de l'accord de dominante; quant au second mouvement ($^3/_2$), il est construit sur l'hexacorde, et orné seulement de passage en tierces, où ne sont employées que les six notes proposées tout d'abord. A ces deux parties de l'introduction, correspondent les deux premiers versets du psaume que Buxtehude a pris pour sujet. Tandis que, dans la *Sonata*, les violons, soutenus par les trombones, alternent avec le «chœur» des trompettes et des cornets, les cinq voix des solistes qui chantent «en concert», et les quatre du grand chœur, répètent, successivement, en accords vigoureusement frappés, *Benedicam Dominum*; et tous les petits clans de l'orchestre se redisent ce que les chanteurs ont proclamé, en attendant que, d'un seul élan, le peuple entier des musiciens le reprenne.
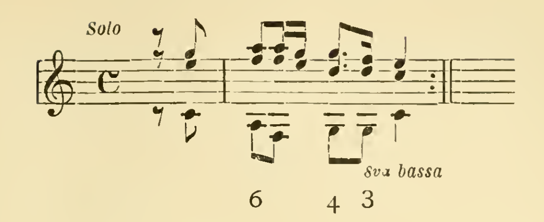


[1] Ce motet est attribué à Buxtehude, dans les *Monatshefte* d'Eitner (XXI, p. 4). Il est écrit à 2 chœurs de voix, et l'orchestre est formé de groupes distincts, trompettes, cordes et cornets (Upsal, *Tabl.* 82 : 6 *a*).
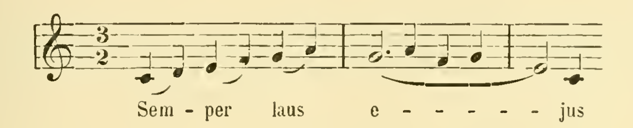




Le premier chœur est ainsi rempli de cette rumeur, presque uniforme, à ne considérer que la suite des accords, mais sans cesse diversifiée par de multiples échos, ou gonflée par l'union soudaine de toutes les forces; et enfin arrêtée, pour que l'on entende la petite fanfare sonnée par deux trompettes, avec leur basse, et renvoyée, comme de bien loin, par deux cornets,

[1] La partie de premier trombone comprend les deux premières notes du ténor, puis les notes placées entre le ténor et la basse.
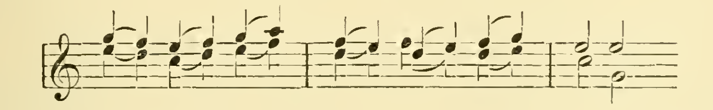


avant la cadence finale, où retentit longuement l'unanime acclamation, semblable au grondement d'un orgue gigantesque.

De même, dans le deuxième verset (*Semper laus ejus*) le second mouvement de la *Sonata* gagne en variété autant qu'en ampleur. Le chœur «concertant» expose le motif de l'hexachorde,



et les trompettes ne changent presque rien aux traits parallèles qu'elles ont tracés dans la *Sonata*;
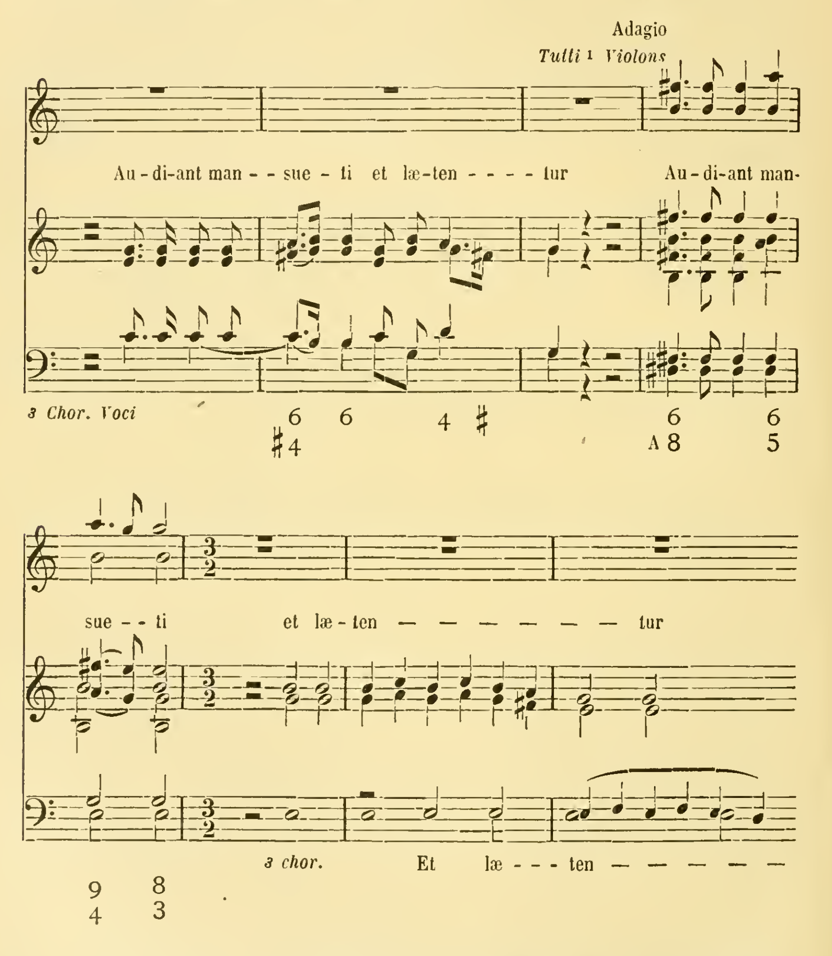


mais le «grand chœur» ajoute de la majesté, dans ces ensembles où les instruments seuls ne produisaient que de la splendeur, et la parfaite ductilité des voix concède à Buxtehude la ressource de moduler à son gré; de là, un épisode en *la* mineur, où les cornets peuvent rappeler, en un mode différent, la roulade des trompettes.

Dans le troisième verset, le compositeur réserve, pour les dernières mesures, l'apparition des trompettes : alternativement, et dans une progression d'harmonies très simples, le chœur des cornets et des trombones, et le chœur des violons interprètent d'abord la phrase de faux-bourdon que les chanteurs ont scandée sur le rythme des mots *in domino*
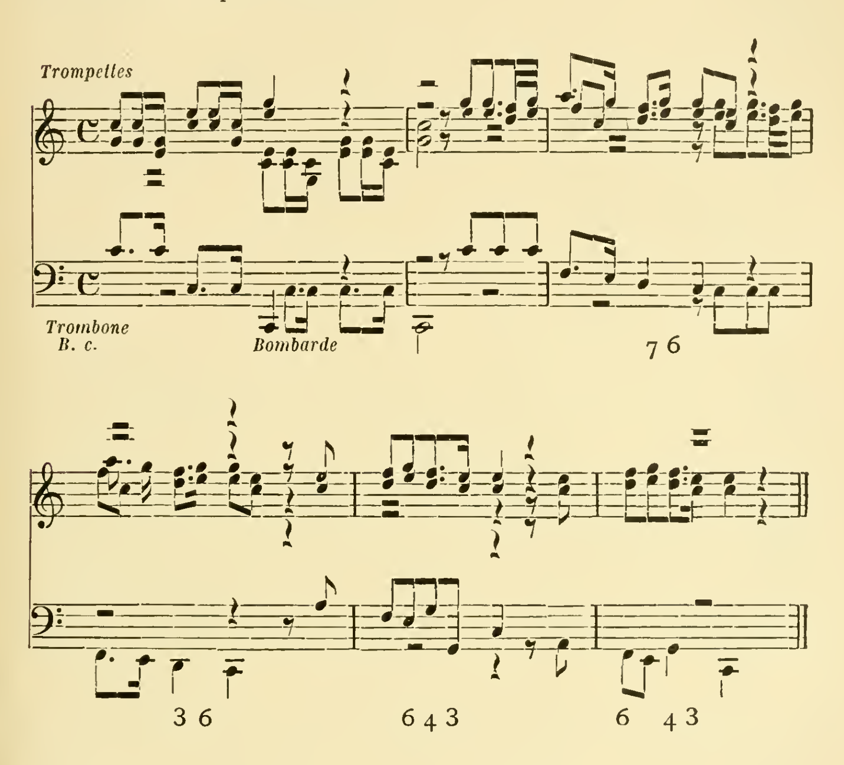
laetabitur. Depuis le début en *la* mineur, les accords s'entrechoquent et rebondissent; par une route dont les détours sont imprévus, et où des lumières soudaines scintillent, ils sont poussés vers le ton d'*ut* majeur. Dès qu'ils y atteignent, les trompettes dominent le tumulte, et ce verset se termine, comme les deux premiers, avec une solennelle plénitude.

Par de grandes oppositions, dans la sonorité et dans le rythme, Buxtehude donne au quatrième verset un caractère de nouveauté,
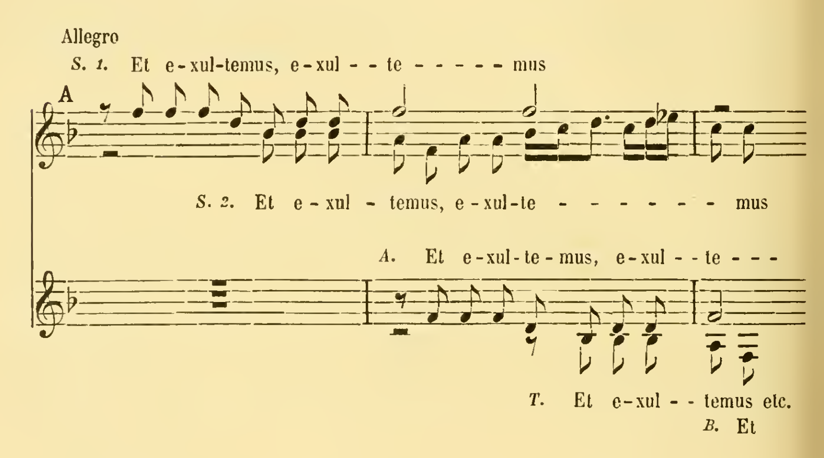


[1] Les cornets et les trombones jouent à l'unisson des voix. Le 2e trombone, cependant, fait une partie distincte (3e ligne, 4e mesure, *fa dièze*, etc.).

sans que le motif appliqué au mot *laetentur* diffère beaucoup des motifs en tierces qui paraissent dans la *Sonata* et dans le deuxième verset du psaume; mais il fallait ménager l'intervention des trompettes : elles ranimeront la fin du développement, quand le dialogue entre le chœur concertant et le grand chœur n'aura plus rien qui surprenne; et la conclusion appartient entièrement à leur rude essor, et à leur colloque hautain.



Tout après cette péroraison éclatante, les voix seules, sur une tenue d'orgue, commencent le verset *Magnificate dominum mecum*. C'est une fort simple entrée de motet, mais qui ne manque ni de mouvement ni de diversité. Buxtehude y traite deux motifs, dont le premier transmet la proposition tout entière, et dont le second ne laisse articuler que le mot *Magnificate*; jamais les cinq parties ne chantent en même temps; après que la basse a exposé
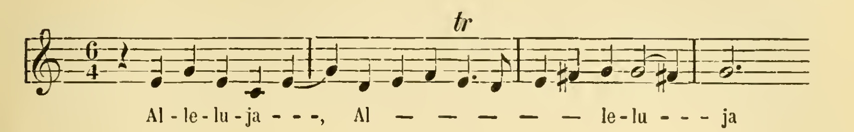
la phrase complète, elles se répondent, par groupes; d'une part, discours grave (*Magnificate Dominum mecum*), de l'autre, apostrophes (*Magnificate*), dont l'heureuse disposition des accords accroît la vigueur. Ce préambule vocal suffirait à l'interprétation du verset; mais l'imagination de Buxtehude l'entraîne plus loin. S'il traduit avec tant de force l'impératif *Magnificate*, c'est qu'il a vu, dans ce passage du psaume, une scène qu'il veut mettre en action. L'invitation du premier chœur suscitera d'autres voix, et tout l'orchestre. Le préambule, commencé en *la* mineur, finit en *ut* majeur: sur l'accord de *fa*, chanteurs, trompettes, cornets, trombones et violons redisent ou accompagnent le commandement qui vient d'être formulé (*adagio*), et la joie de louer le Seigneur se manifeste soudain, en un épisode fugué, où l'enthousiasme unanime bouillonne et se déverse largement.



Deux fois, Buxtehude oppose cette jubilation turbulente aux puissantes admonitions qui la préparent; il en revient ainsi au ton d'*ut* majeur, où les trompettes peuvent douer le motif (A) d'une splendeur suprême. D'où ce verset se termine par un débat entre ces redites tranchantes et les cadences nourries; les voix et les instruments s'y attardent, avec un peu de lassitude: et la conclusion est abandonnée aux fanfares.

L'*Alleluia* final n'est aussi, à vrai dire, qu'une longue fanfare: en chaque verset, nous l'avons obervé, Buxtehude

avait prémédité l'accession des trompettes. Ici, tout participe ouvertement de leurs durs accents.

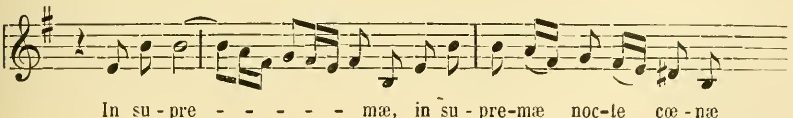


Au cours de ce *Benedicam Dominum*, Buxtehude en en avait si souvent annoncé, fût-ce par des prédictions détournées, la claire mélodie, que l'économie même de sa composition y était soumise : en cet *Alleluia,* la magnifique uniformité des tons élémentaires et des harmonies simples règne avec tant d'éclat, que l'on croirait volontiers y reconnaître, concentré et défini, le sujet même dont le psaume entier ne fut que l'immense variation.

* * *

La partition d'un *Pange lingua* pour quatre voix et cinq instruments à cordes[1] est datée par Düben du 7 février 1684. Le bel enchaînement harmonique du prélude[2], la solennité continue du rythme, la régularité dans les répliques de l'orchestre après chaque phrase du chœur, une entrée de fugue, intercalée dans les majestueux accords de l'exposition, assignent à la première partie un caractère de gravité un peu compassée, qui sied fort bien à l'hymne des processions et des ostensions catholiques.
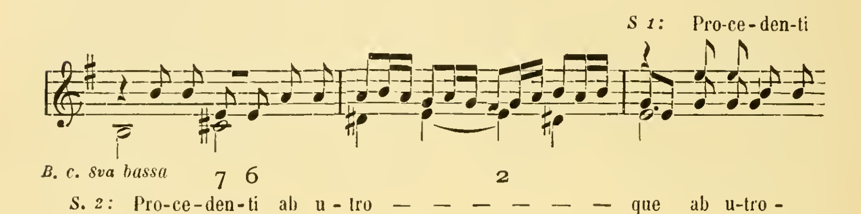
Dans le premier solo, l'alto débute par un motif dont la couleur et l'expression sont fort justes,



[1] Upsal, *Tab.* 83 : 42.
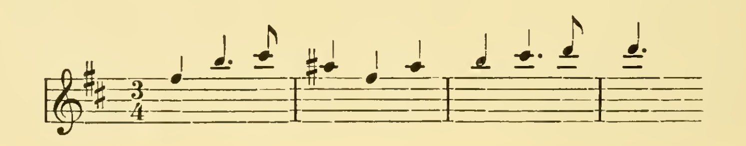
[2] Les premières mesures en sont reprises au début du chœur, *Pange, pange* (*Largo*).

mais l'inspiration tombe bientôt, et Buxtehude n'a plus à son service que le verbiage commun à presque tous les airs de texte narratif. Le trio qui suit est aussi de style un peu lâche, et l'on chercherait en vain dans le *Tantum ergo*, bien que les quatre voix et les cinq instruments s'y unissent et y concertent, quelque témoignage de puissance ou d'invention. La dernière strophe a du moins cette abondance qui, pour tout musicien maître de la fugue, supplée quand l'imagination sommeille; le thème, d'ailleurs, se déploie généreusement,



et la péroraison est assez animée[1].
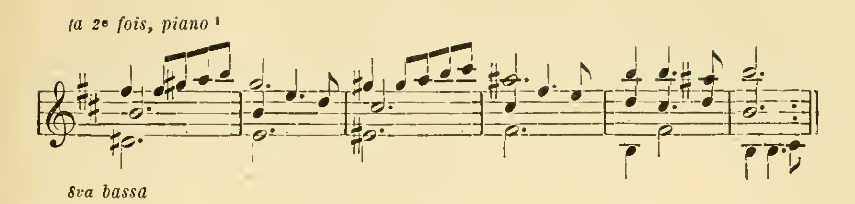
La même année (23 juillet 1684), Düben recueille un motet à 3 voix et trois instruments, *Je höher du bist*[2]. La *Sonata* en est longuement développée. Du premier thème,
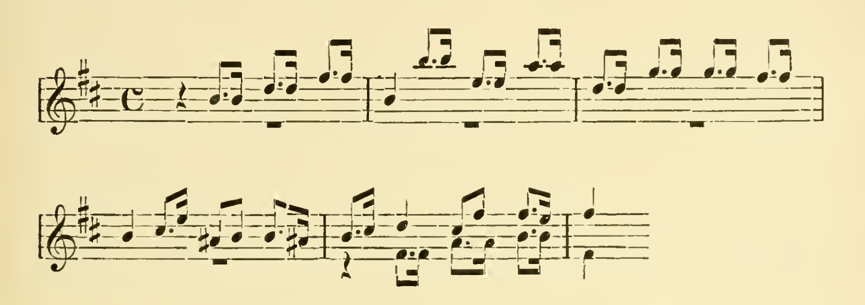


Buxtehude forme une période noblement cadencée (9 mesures, avec retour à la tonique), répétée deux fois (*piano*, à la reprise) et dont le rythme portera la seconde phrase: par une suite de sixtes fort émouvantes, il y module à la dominante, d'où il regagne la tonique par une progression chantante.

[1] L'architecture de cette composition est d'ailleurs bien équilibrée : Sonate, chœur, solo, trio, chœur et *coda* fuguée.

[2] Upsal, *Tab.* 82 : 35.



Il poursuit par un épisode fugué, dont le thème violent est présenté avec accompagnement de la basse continue, à la manière italienne.
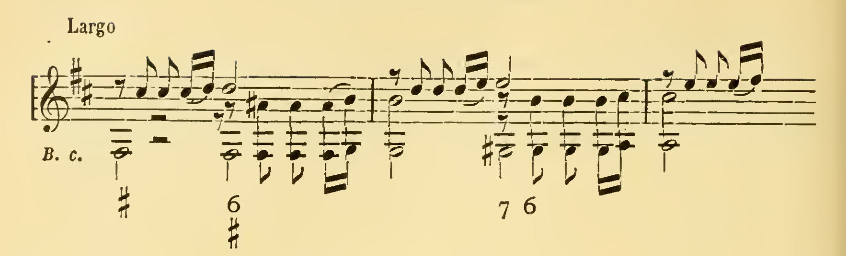


Les cinq dernières mesures (22 à 26) de cette partie de la *Sonata* forment une sorte de *Coda* où le sujet de la fugue reparaît, au premier violon; mais les autres parties ne concertent plus, n'ayant d'autre rôle que de marquer les degrés de l'évolution harmonique où le terme sera la dominante du ton [2].

Un *Largo* achève la sonate; après que le musicien a prodigué les images de noblesse et de puissance [3], il nous offre une musique timide, retenue et gémissante, dont la voix, cependant, s'enflera peu à peu:

1 La seconde fois, Buxtehude écrit, à la basse, *ré* (noire) puis *ré dièze* (blanche) dans la 1re mes., et dans la dernière, *si* (bl. pointée).

2 Dans l'avant-dernière mesure, je remarque une modulation chromatique semblable à celles de Carissimi, de Förster et de Geist que j'ai déjà signalées (voy. plus haut, p. 109).

3 Le premier violon va jusqu'au *mi* aigu.



ainsi l'introduction nous aura dit, en somme, tout ce que renferme le motet, où le texte est emprunté à l'évangile du 17e dimanche après la Trinité (Luc, XIV, 1—11).

La basse l'enseigne, mot par mot, lourdement, magistralement.

8va bassa
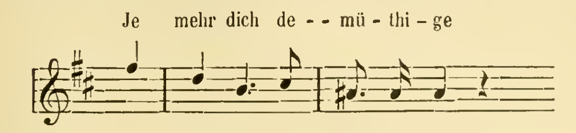
Je hö-her, je hö-her, je

hö-her du bist Je hö-her du

bist, je mehr dich de--mü-thi--ge[1]
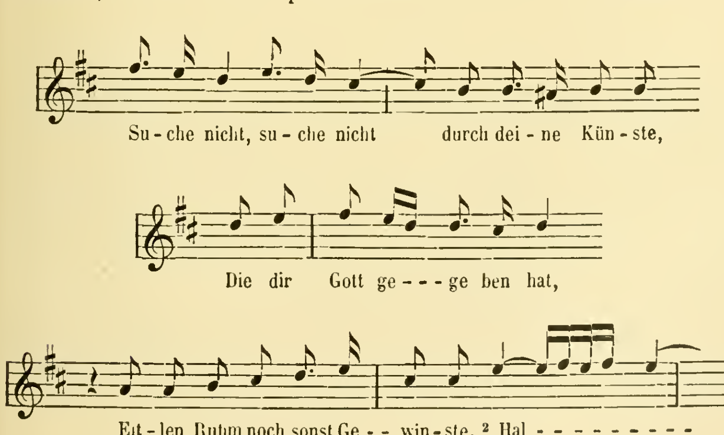
[1] La basse continue manque pour les 4 mesures qui précèdent.

Les *soprani* usent du même langage, mais ils mêlent, à ce ton dogmatique, une insistance persuasive[1].
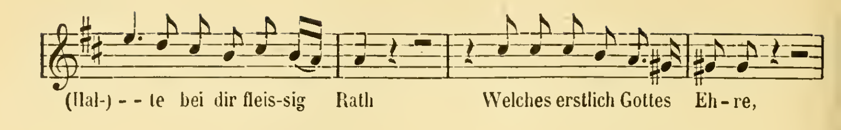


Un motif égal et fluide chante alors, par contraste, la miséricorde promise à l'humble : mais l'expansion de ce thème est bientôt arrêtée par une reprise puissante du premier motif. Après une seconde intervention du sujet accessoire, Buxtehude s'inspire, pour la conclusion, des phrases énoncées au début.
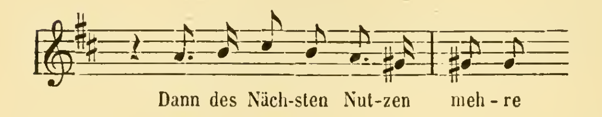
Deux airs de soprano, avec brèves interventions et ritournelle des violons, prêchent, sur la même musique, la résignation aux petits, la modération aux illustres. La basse exhorte ensuite à la même sagesse, en une troisième strophe où nous trouvons, du moins, un exemple de réalisation du *continuo*, donnée par les violons avec une précision qui exclut tout ornement. Dans le quatrième de ces « airs », après lesquels se répète l'unique ritournelle, les trois voix s'unissent ; leur sermon peut s'adresser aux musiciens :



[1] Le motif est répété trois fois (voix, violons, voix).

[2] Buxtehude aime ce motif-là : il l'emploie aussi dans les dernières mesures de l'air de soprano de la même cantate. Voyez d'ailleurs l'ex. A de la p. 191, 2e mes..





En ces commandements que l'orchestre semble ratifier, article par article, Buxtehude a vu, sans doute, une partie de sa devise orgueilleuse, *Non hominibus, sed Deo*; mais il n'a point tenté de la réaliser avec la même âpreté scolastique dont ses canons offrent le témoignage[1]. Il lui suffit que les chanteurs martèlent bien les petites phrases sentencieuses que l'orchestre va rebattre à rudes coups. Il n'accordera même point à ces pensées de finir son œuvre, en manière de conclusion morale; car, pour achever la cantate en belle symétrie, il termine par la reprise de la première pièce.

* * *

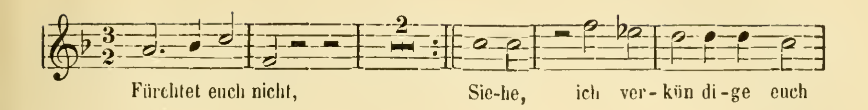
Par la cantate *Fürchtet euch nicht*, nous sommes ramenés aux cantates du temps de l'Avent et de Noël, par conséquent aux *Abend-Musiken*. Dans les tablatures d'Upsal, cette œuvre est datée du 1er décembre 1685, veille du premier dimanche de l'Avent[2], et le texte de lá première partie est emprunté au fragment de l'évangile selon saint Luc (c. II, v. 10) que l'on récite le jour de Noël.
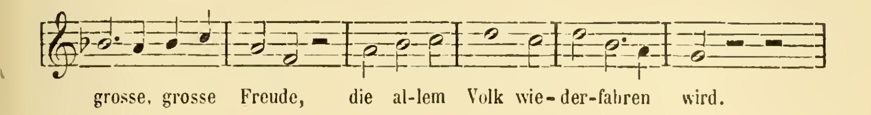
La *Sonata*, écrite pour deux violons, basse et orgue ($^3/_4$ *poco presto*), est de style fort simple et, dans la première pièce, le soprano parle sans recherche[3];

[1] Voyez plus haut, p. 126 et p. 158.
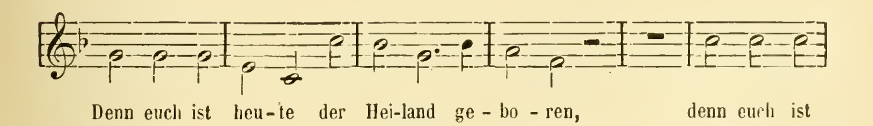
[2] Upsal, *Tab.* 82 : 35, fol. 26 *b*. Aux parties séparées (Upsal, 50 : 17) est jointe une tablature de luth.

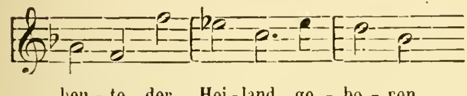
[3] La basse chantante l'accompagne *ad libitum*.





la modulation, cependant, donne de l'accent à la répétition d'une phrase qui, d'abord, paraît un peu vide.
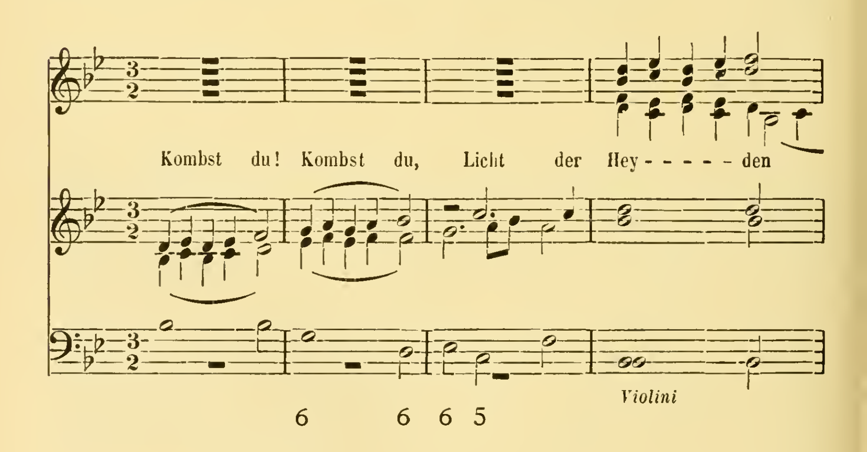




Après une tirade où le compositeur a essayé d'un langage plus ample et plus pompeux pour nommer le « Christ, seigneur en la ville de David », le premier motif reparaît, deux fois redit. Cela sert de conclusion, et les violons dont la musique recueillit, jusqu'alors, les reflets colorés du chant, jouent une ritournelle d'accords cadencés. Dans la seconde partie, les instruments n'alternent point avec les voix : tout à la fin, seulement, ils en reproduisent avec une étroite fidélité, le discours morcelé, où règne un rythme sec (𝄾 ♪ ♪ ♪ ♪. 𝅘𝅥𝅯 | ♩) et imperturbable.

Si brève, cette cantate pour le temps de Noël a l'apparence d'un fragment. Or, Moller nous rapporte que Buxtehude avait annoncé, vers 1684, la publication d'une œuvre intitulée *Himlische Seelen-Lust auf Erden über die Mensch-*

werdung und Geburt unsers Heylandes Jesu Christi[1]. La cantate *Fürchtet euch nicht* était peut-être comprise dans cette sorte d'oratorio écrit sur la naissance du Christ. D'autres compositions, qui nous ont été transmises séparément, sont faites sur le même sujet. En les groupant, nous aurons sans doute, sinon l'ouvrage même de Buxtehude, du moins, figurée en traits certains, l'idée de cet ouvrage.
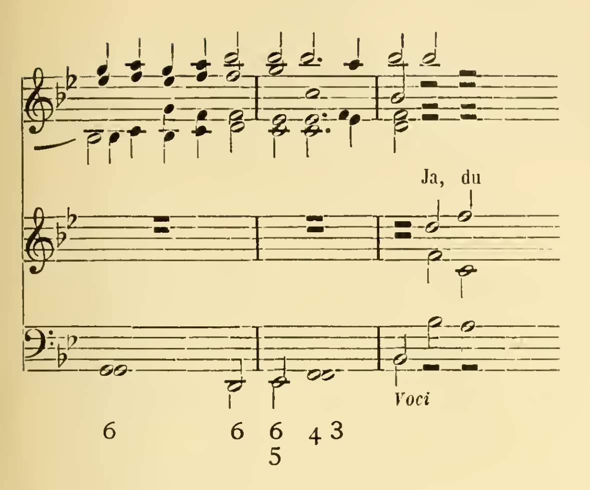
Nous citerons d'abord la cantate *Kombst du! Licht der Heyden*, où sont traitées, à 3 voix, avec cinq instruments[2], les cinq strophes du cantique d'Ernst Christoph Homburg (1605—1681). La *Sonata* est en trois parties[3]: *adagio*, d'harmonie bien liée, au début, mais qui s'achève par un dialogue entre les violons et les violes; *allegro* fugué; enfin, *adagio*, formé d'accords présentés par petits groupes, suivis de silences: confidences interrompues, secrets divulgués à moitié, étranges prémisses qui égarent, et conclusions bien simples qui, préparées ainsi, déconcertent. Après ces harmonies douteuses, le chant précis des sopranos s'élève, et va rayonner dans l'orchestre.
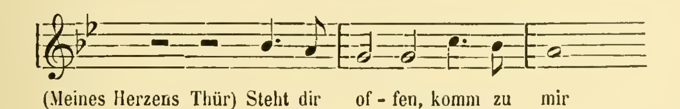


[1] *Cimbria literata*, II, p. 133. Cf. A. Göhler, *Die Messkataloge im Dienste der musikalischen Geschichtsforschung*, dans les *Sammelbände der I. M. G.*, III, p. 329.

[2] Upsal, *Tab.* 82: 42, fol. 17*b*; parties séparées, 6: 15,
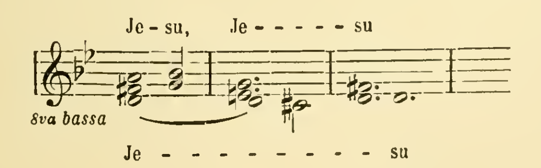
[3] Toutes trois dans le même ton.
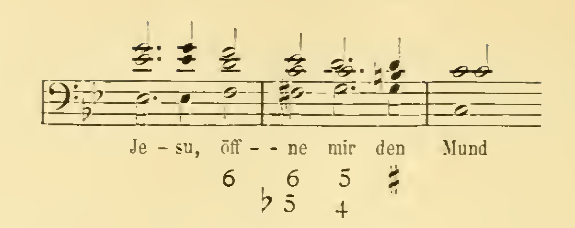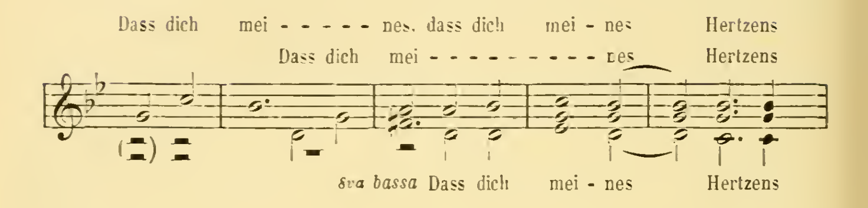


Plus loin, par un petit motif alerte, dont le tour lui est particulier, Buxtehude animera les derniers vers de la strophe.
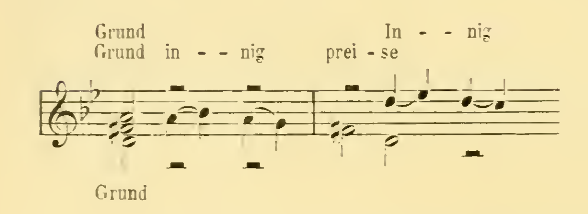


Une ritournelle à cinq parties est jouée à la suite de ce couplet: elle sera répétée, d'ailleurs, après le second et après le troisième. Mais, en chacun de ces couplets, la musique est différente : à partir du second, la basse est jointe aux deux sopranos. Dans le quatrième, la basse continue seule accompagne les voix, dont la prière est pénétrante







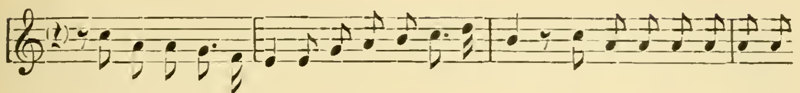


Au contraire, dans la dernière strophe, les cinq instruments à cordes ne cessent pas d'environner le chant d'une lumineuse harmonie; de plus, entre les phrases, ils jouent quelques mesures, terminées par des accords détachés, procédé peu commun.

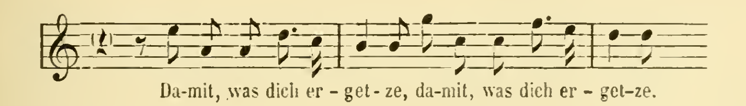
L'*Aria* pour trois voix, deux violons et *continuo*, *Wie soll ich dich empfangen*[1], se rapporte aussi aux fêtes de la Nativité. Des dix strophes que contient le cantique de Paul Gerhardt, Buxtehude n'en traite que les six premières. Afin que cette suite de couplets prenne une forme musicale bien définie, la musique du premier ensemble est jointe aux vers des deux derniers versets. Le deuxième et le troisième verset sont chantés sur la même mélodie, que, tour à tour, reprennent le premier et le second soprano : c'est la partie la plus faible de l'œuvre, où se

1 Upsal, *Tab.* 82 : 35, fol. 17 *b* [4].
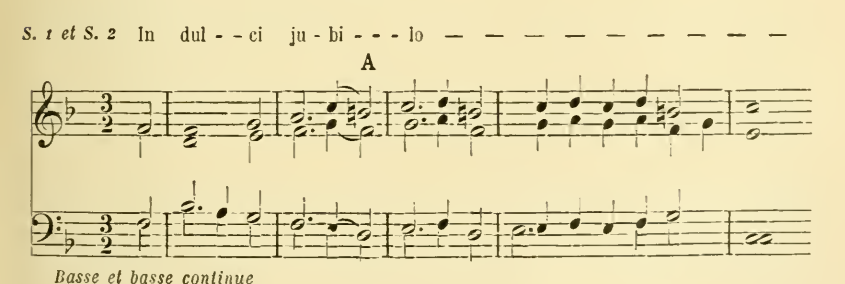
succèdent les phrases les plus vulgaires et les plus vides, en ce passage, par exemple,



Dans la quatrième strophe, la basse dit un récitatif, et non sans justesse. Enfin, nous devons signaler, dans le premier couplet, chanté à trois voix, en style d'imitation, un motif où paraît se manifester, comme en un motif analogue de la cantate *Kompst du, Licht der Heyden*, la joie populaire.



C'est le même entrain que l'on trouve dans le cantique de Noël, *In dulci jubilo*, harmonisé à trois voix, avec accompagnement de deux violons et basse[2]. En quelques accords vacillants, Buxtehude imite, dès la première phrase, les cornemuses au souffle inégal,
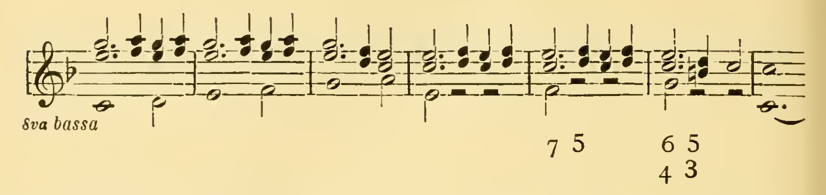


et les violons répètent, à l'octave supérieure, la tremblante cadence (A); par de plus longs interludes, le compositeur se

[1] C'est encore le motif cité p. 247. Voyez la note 2.

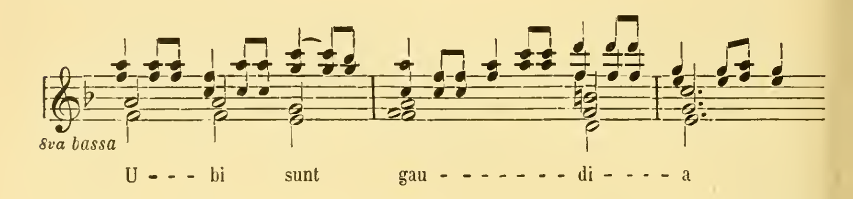
[2] Upsal, *Tab.* 82 : 43, fol. 22 *b*. Mlle M. L. Pereyra a bien voulu consulter pour moi le ms. de cette cantate à la bibl. roy. de Berlin.

plaît à en opposer les ondulations à la démarche assurée de la basse,



conflit où se heurtent, pour notre plaisir, l'entêtement rustique du refrain, et l'opiniâtreté doctorale du *continuo*.

Dans la quatrième strophe, les instruments, qui ont épuisé tous les soupirs des bergers[1], se risquent à des audaces de ménétrier.
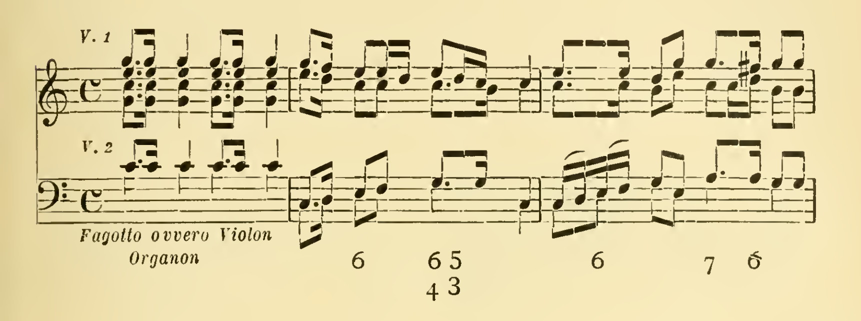


Ainsi, Buxtehude évoque les anges qui préludent à leurs *nova cantica*, comme un Breughel les peindrait.
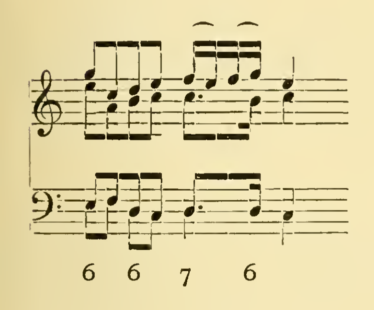
Tout près de finir, il rétablit le dialogue. Là, s'épanche de nouveau la champêtre harmonie des sixtes, là s'entrecroisent des répliques aussi brèves que des échos. Dans les dernières mesures, les rumeurs dispersées se fondent en de grandes exclamations (*Eia, wär'n wir da! da! da!*). La conclusion, par là, gagne en puissance; mais la banale majesté des péroraisons d'apparat ne l'alourdit point. Car le musicien est assez riche de ses souvenirs et de ses visions pour parler d'abondance : la rude allégresse qui s'empare des gens du Nord, au *Juldag*[2], l'inspire ici, comme l'ont inspiré, d'abord, les images qu'il s'est faites de la pastorale biblique en entendant quelque paysan, joueur de *Sackpfeife*.

[1] Les motifs joués dans les 1res strophes sont d'un caractère pastoral bien déterminé.

[2] Il ne faut jamais oublier que Buxtehude a passé toute sa jeunesse en Danemark.
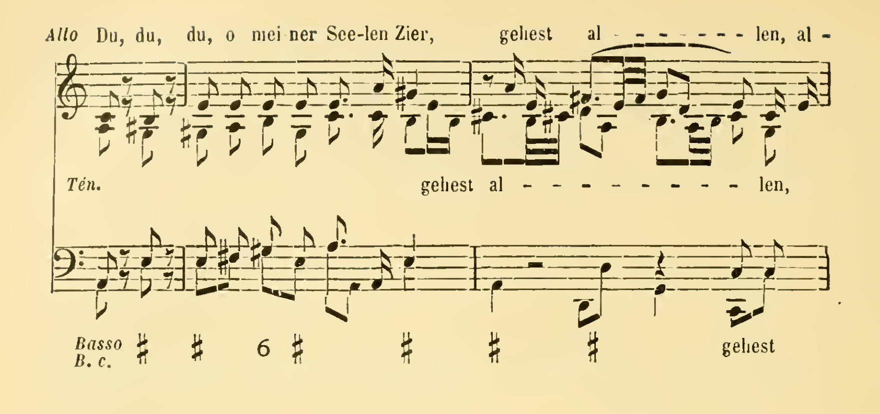
C'est une joie fort vive, aussi, que Buxtehude exprime dans la cantate *Jesulein, du tausendschön*[1]. Dans l'introduction, il présente, d'avance, une octave plus haut pour les violons, tout ce que vont chanter, dans la première partie, l'alto, le ténor et la basse. Et, sans paroles, l'orchestre se fait bien comprendre,
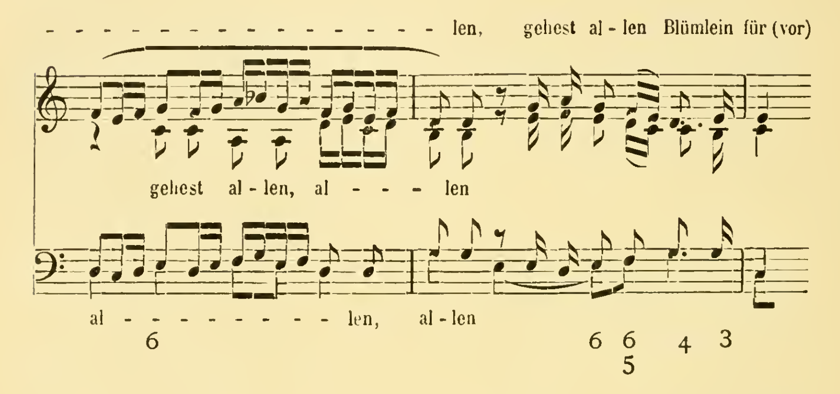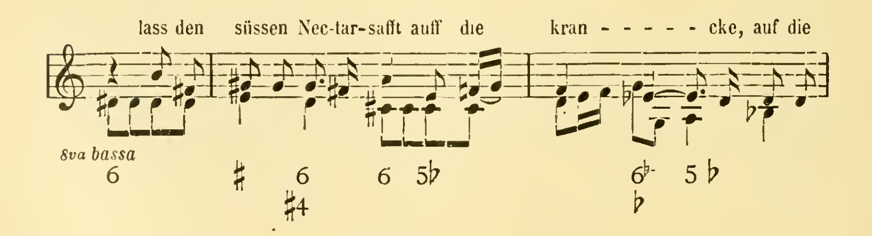




mais les accords détachés que l'on trouve à la huitième mesure ne sont pleinement intelligibles que si l'on sait à quelles invocations ils correspondent, dans le chant; tandis que les amples motifs qui suivent, n'auront de signification dans le chant, que si l'on en reconnaît le caractère instrumental.

[1] Upsal, parties séparées, 51 : 9.
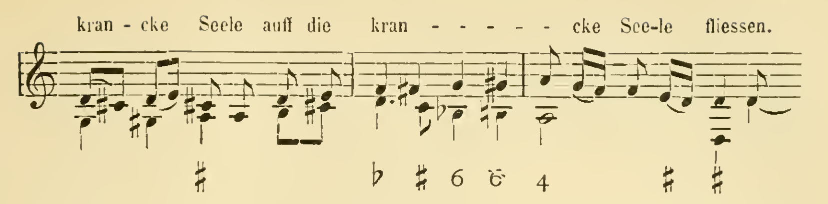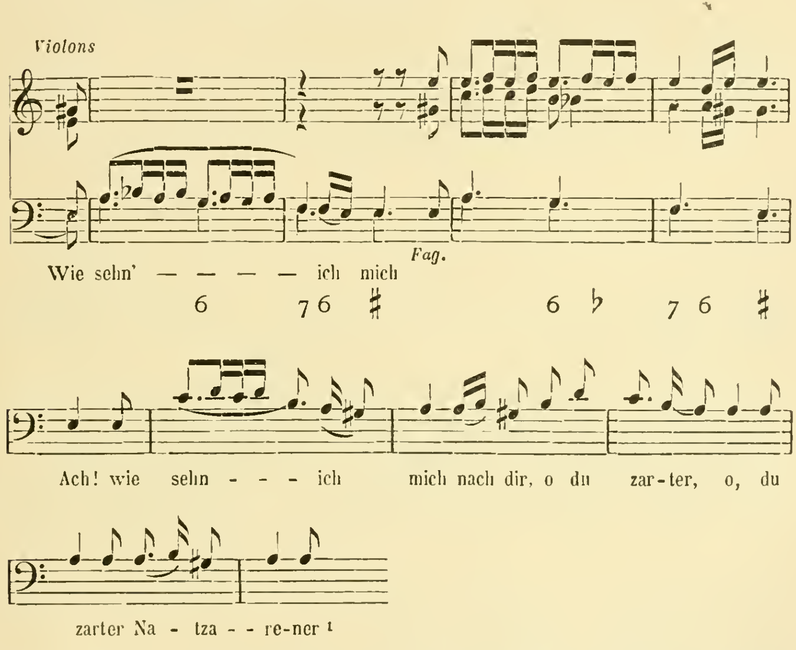




Trois soli succèdent à l'introduction et au premier ensemble : avec beaucoup d'expression, l'alto demande la force, et le « doux nectar » qui rafraîchit l'âme souffrante [1];



1 Je signale une sorte de port de voix sur l'invocation *O*, les tenues mêlées de battements, sur *stets*, l'élégante vocalise sur *labe*.
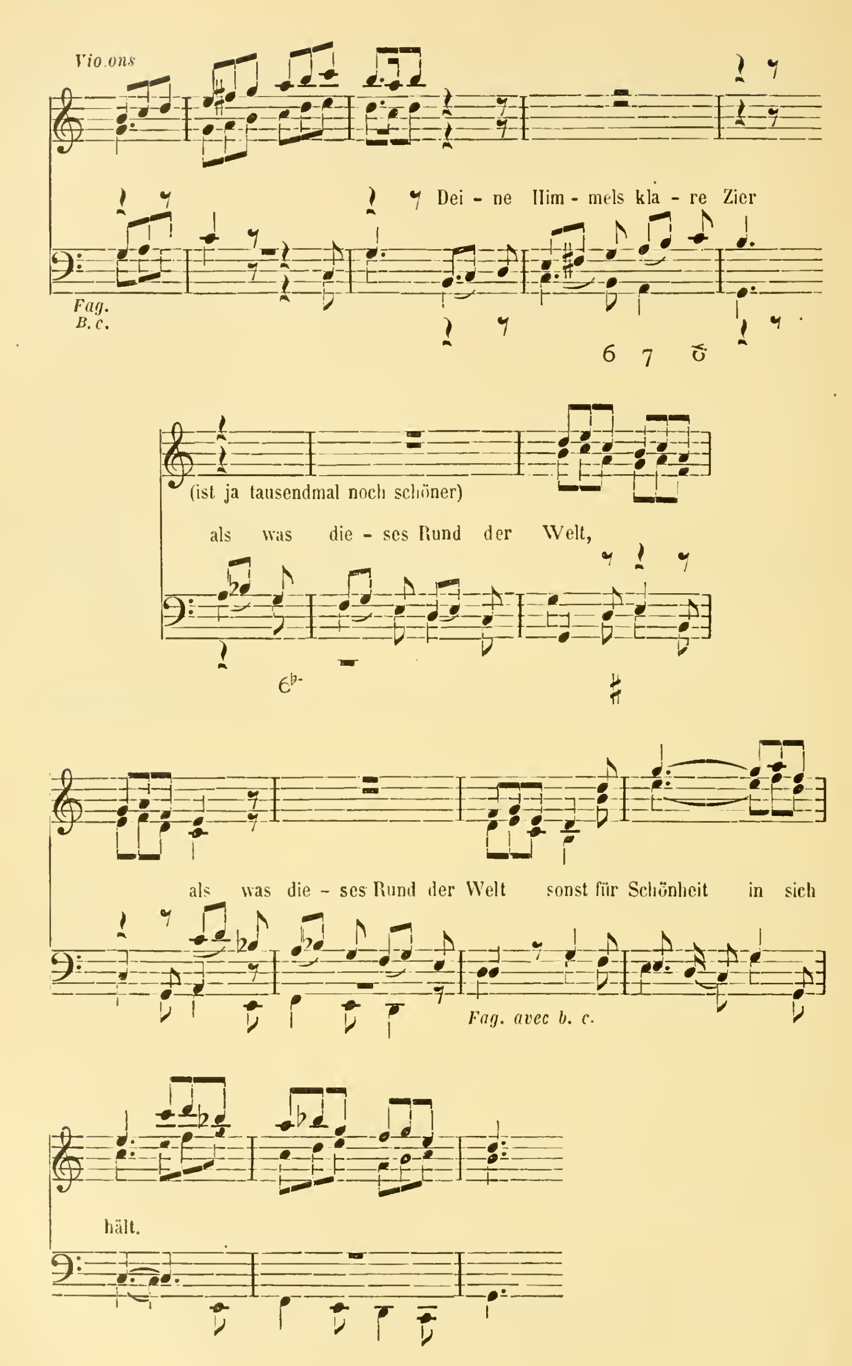


le ténor, en un langage assez vulgaire, vante le parfum de la fleur tombée des jardins du ciel, pour le salut des hommes: point d'ambre, ni de musc, ni de baume qui l'égale. Et la basse, plus amplement, et plus heureusement, dit les désirs de l'âme que le «doux Nazaréen» a ravie. Là, des phrases d'une langueur inattendue, ont, dans l'orchestre, des reflets délicieux,
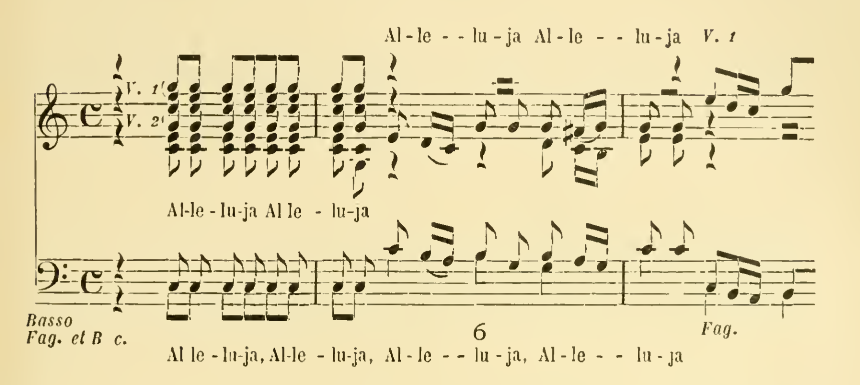


et ces traits descriptifs, tracés par les violons, expliqués ou proposés par le chant, se meuvent en de belles arabesques, aux lignes lumineuses, aux enroulements réguliers[2].

[1] Les violons reprennent le motif joint à cette invocation (*o du zarter*) deux octaves plus haut.
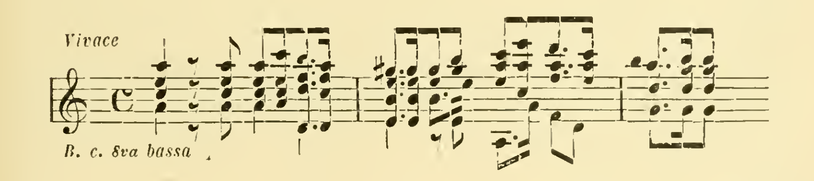
[2] Dans tout ce passage, le développement est très heureusement conduit.


Violons
Dei - ne Him - mels kla - re Zier
Fag.
B. c.
6 7 6
(ist ja tausendmal noch schöner)
als was die - ses Rund der Welt,
6♭
♯
als was die - ses Rund der Welt sonst für Schönheit in sich
Fag. avec b. c.
hält.

Après ces soli, fidèle à une méthode qui lui est familière, Buxtehude reprend le premier chœur, mais avec d'autres paroles; et il termine par un *Alleluia* fort joyeux, auquel les violons préludent bruyamment, un peu à la manière des musiciens de kermesse.
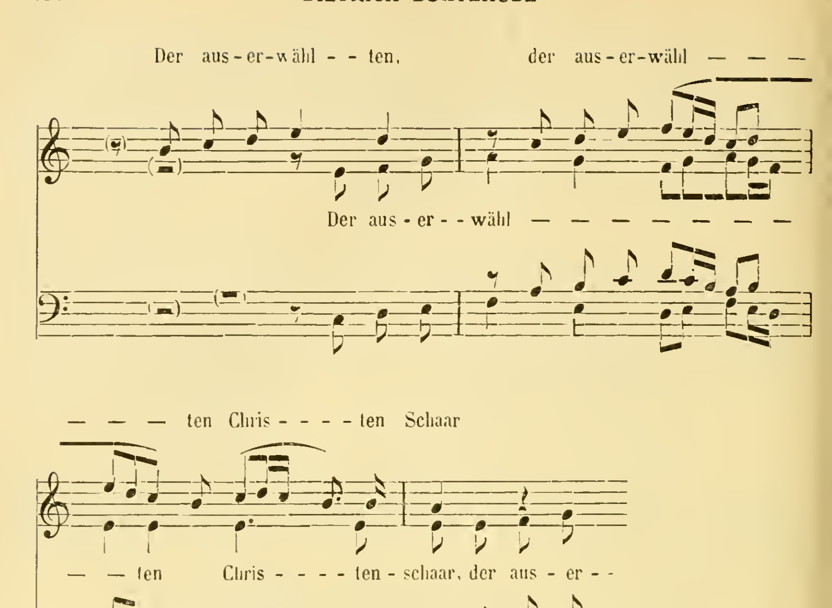


On pourrait dire que, du commencement à la fin, la cantate *Das neugebohrne Kindlein*[1] dépend de ce motif:
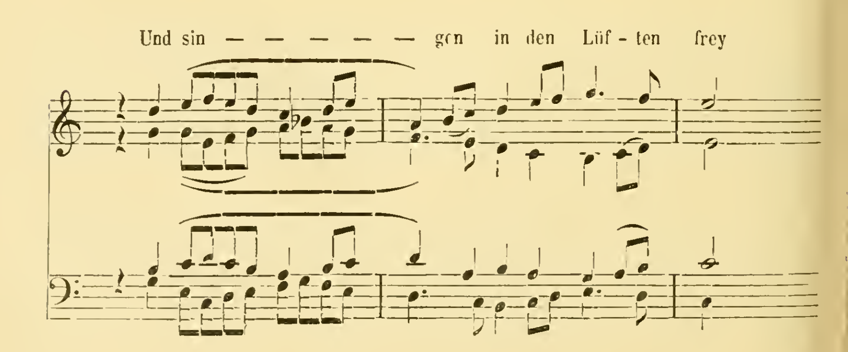


Tel que les violons l'annoncent dans l'introduction, il dirige le premier chœur, et il en occuperait tout l'exorde, si des vocalises entrelacées à la vieille mode ne brisaient, pour un moment, l'élan qu'il a donné;
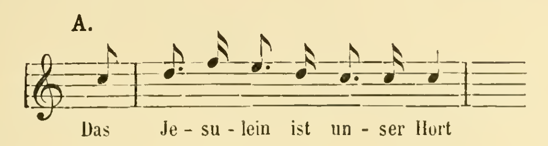
1 Upsal, parties séparées 50 : 7.
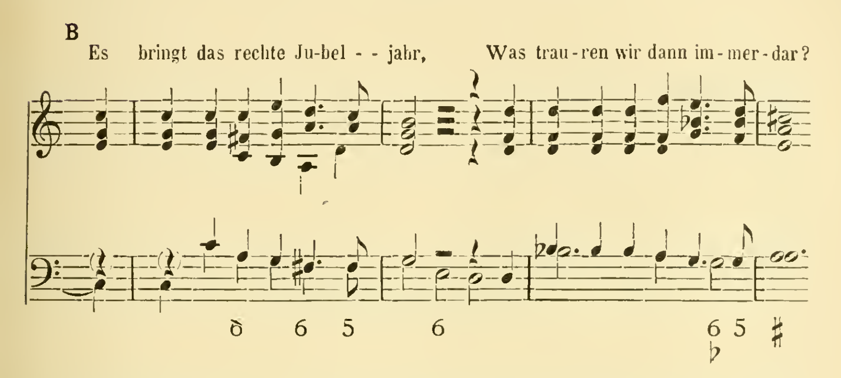


mais l'orchestre l'impose de nouveau, dans une ritournelle toute semblable à l'introduction. Il survit encore, par le rythme, quand les instruments répondent aux voix, au début de la deuxième strophe; dès qu'elle sera terminée, il reparaîtra, dans un autre ton, trépidant refrain de la joie terrestre, qui contraste avec la paisible expansion des jubilations angéliques.
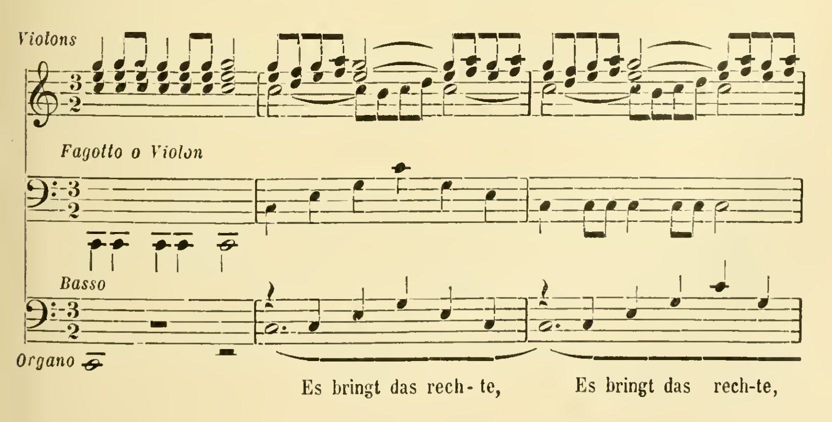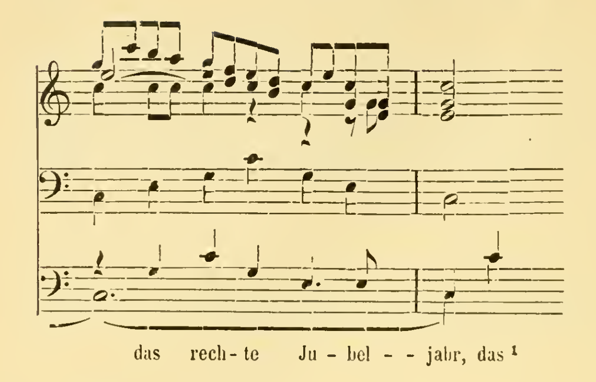


Nous l'entendrons aussi, après l'*adagio* de six mesures où les chanteurs, en de solennels accords que les violons renforcent, proclament l'alliance renouvelée avec Dieu; et ce n'est point une modulation conduite par hasard qui le présente, alors, en majeur, comme pour annoncer les phrases où il sera pleinement révélé :





Les paroles du dernier chœur (B) expliquent en effet les métamorphoses du thème. En prélude à cette musique puissante, Buxtehude avait fait jouer aux violons un intermède de caractère guerrier, dont la fin, toute frémissante, prépare l'entrée de la basse, accompagnée de fanfares :
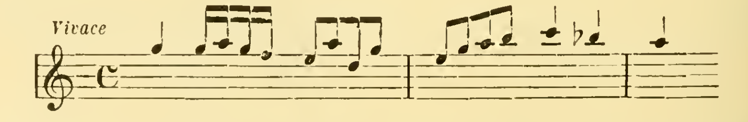




Jusqu'à la dernière cadence, les violons paraîtront avec éclat dans ce chœur, soit que, par des réponses de même rythme, ils alternent avec les *Frisch auf* du chœur, soit que, pour ainsi dire, ils recueillent toutes ces exclamations, en des arpèges impatients, soit qu'ils interprètent par des motifs semblables à d'agiles vocalises, ou à des airs de danse, la fin du cantique,

..... Es ist jetzt Singens Zeit,
Das Jesulein wendt alles Leid.
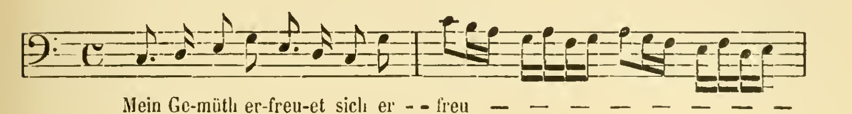
Par des invocations à *Jesulein*, par des allusions à la venue du « fils de l'homme » et, plus encore, par l'extrême simplicité, dans tout ce qui s'adresse à l'esprit, et par l'extrême diversité, dans tout le sensible, la cantate *Mein Gemüth erfreuet sich*[2] revêt les apparences d'une *Abendmusik*, destinée à célébrer l'enfant-dieu, et à charmer la foule, juge enfantin. Quatre violons et la basse jouent l'introduction, tirée de ce thème, que le troisième violon va transposer à la dominante, et que le premier violon replacera dans le ton :
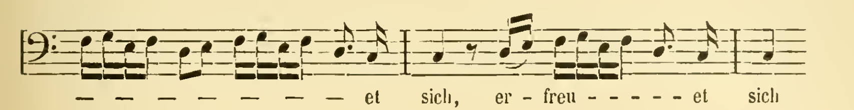


[1] Les trois autres voix du chœur commencent au dernier temps de la mesure précédente (B).
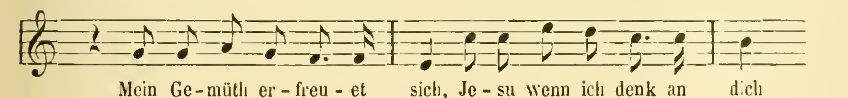
[2] Upsal, *Tab* 85 : 5.

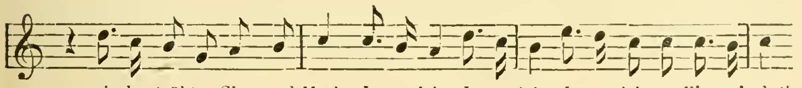
La basse, en solo, annonce alors le sujet : la forte articulation de son langage, et ses vocalises redondantes émerveilleront le public ;
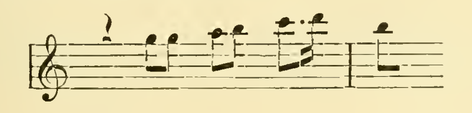




mais le vulgaire aura plus de plaisir encore à écouter l'air à trois voix que précède cette impatiente tirade : car rien ne lui est plus familier que ces motifs,
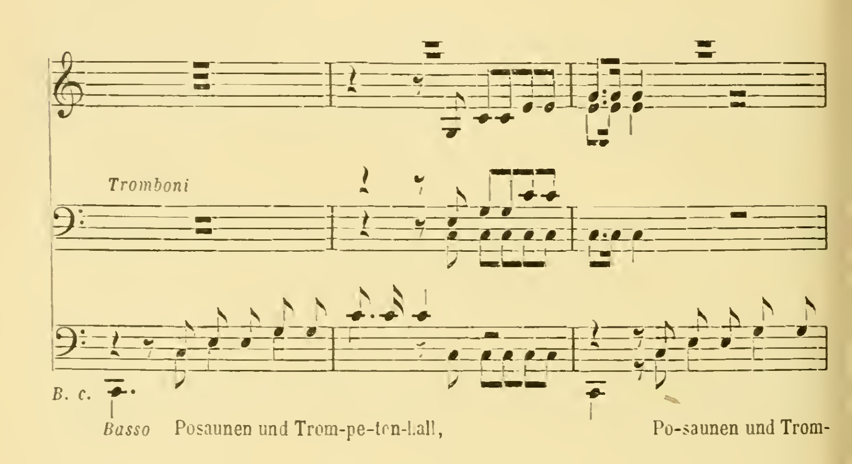




et que ce début de ritournelle[1].
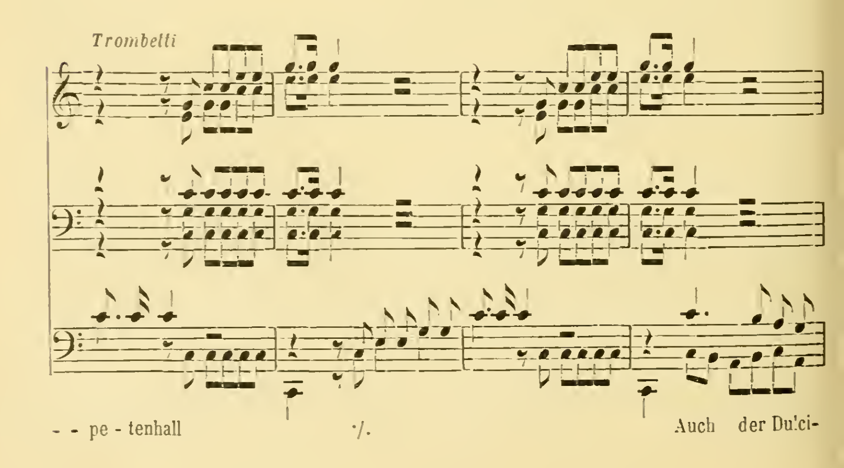


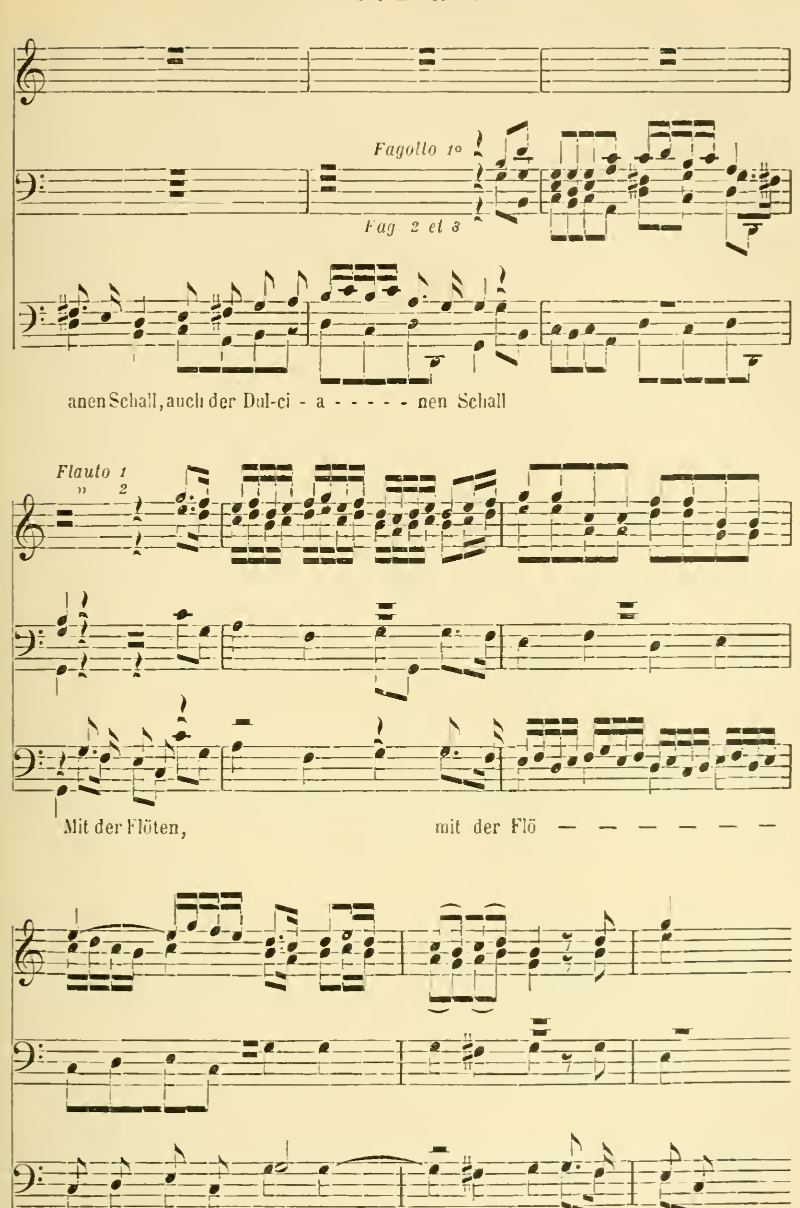
En trois couplets, Buxtehude ne se lasse point d'exciter l'admiration populaire par les mêmes tons ; il se permet à peine d'y ajouter quelques notes pour le *basso*, quand les mots du second quatrain exigent, de toute évidence, un roulement (*So erwellet mein Geblüth*), et il invite, dans le

1 Voyez le second exemple de la p. 251, le premier exemple et la note 1 de la p. 253.

troisième, «toute musique qui soit au monde», à rendre grâces, sans y figurer le son des «luths, harpes, violes et clavecins» que les paroles désignent. Mais, quand il présume que, à force de la répéter, il a saturé son auditoire de sa musique, quand il le croit soumis à sa cadence, il l'enlève à cet uniforme tournoiement, et dissipe les prestiges de l'obsession. Une lumière soudaine et rude éveille les assistants, les tire de cette grisaille mouvante, où ils flottaient. A la voix de la basse, paraissent, tour à tour, les instruments que le texte nomme,
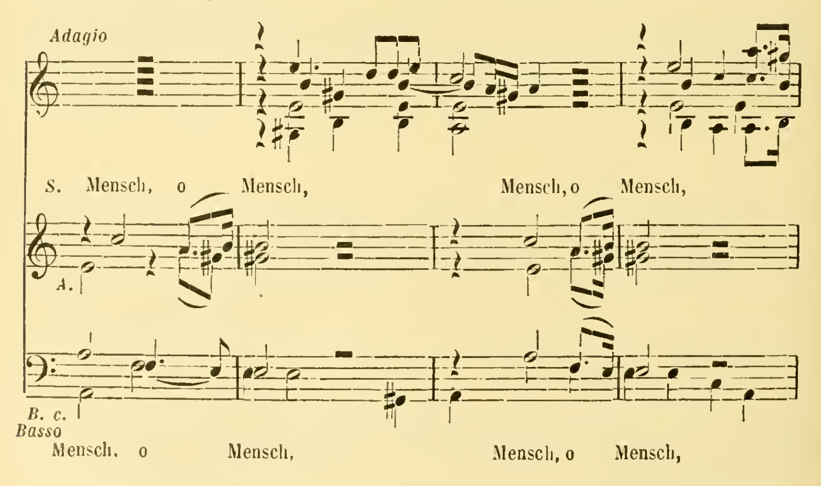






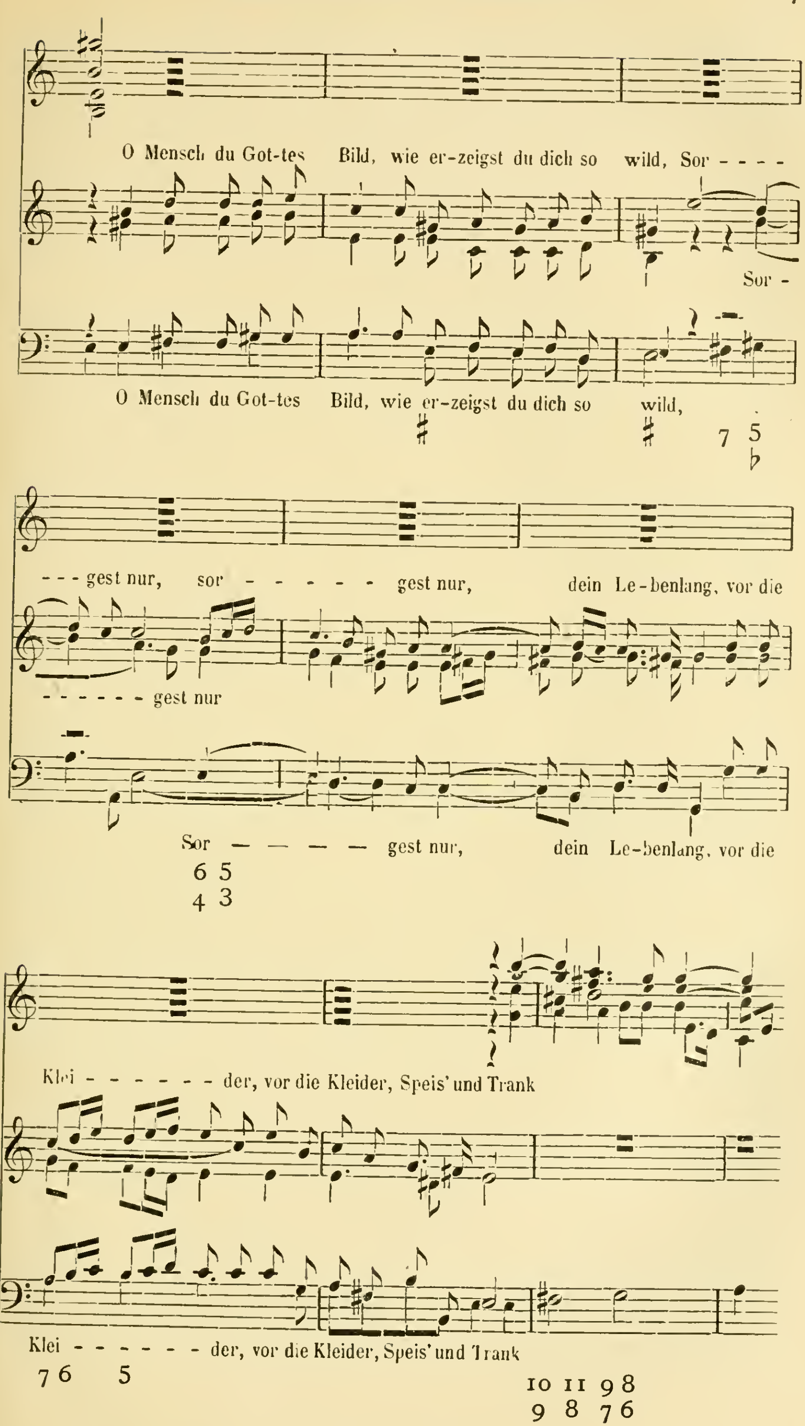
et, dans la strophe que chante ensuite le soprano, c'est l'orgue même qui, à l'appel du soliste, fait dialoguer les

régales[1], avec les deux cornets de l'orchestre. Chacune de ces enluminures est encadrée dans les reprises de l'unique ritournelle dont nous avons cité le thème, et, pour les dernières strophes, Buxtehude répète la musique dont il a revêtu les trois premiers couplets; mais, désormais, il se permettra quelque variété. Si, dans la sixième, où il propose en exemple le cantique de reconnaissance que les oiseaux ne cessent point de gazouiller, il change peu de chose à ce qu'il a établi d'abord, la septième est transformée en solo d'alto, brodé de vocalises, sur une basse où le modèle primitif est orné, et, dans la huitième, les quatre violons accompagnent les voix, le troisième et le quatrième à l'unisson du soprano et de l'alto, le premier et le deuxième en étendant l'harmonie dans le haut. Les paroles de ces couplets rappellent encore la gratitude et la confiance que les animaux témoignent au créateur : l'homme, au contraire, prend souci, toute sa vie, de ses vêtements et de sa nourriture[2]. Que n'a-t-il point la sagesse des bêtes, qui s'abandonnent à leur Dieu ? Buxtehude reproche à ses frères leur prévoyance impie, avec une noble mélancolie :



1 Il y avait un jeu de régale dans la *Brust* de l'orgue de Sainte-Marie de Lübeck, un autre (*Trichter-Regal*) dans le *Rückpositiv* (H. Jimmerthal, *Beschreibung der grossen Orgel in der St. Marien-Kirche zu Lübeck*, 1859, p. 6). Cesti emploie la régale pour la basse continue dans *Il Pomo d'Oro* (1667). Voyez l'éd. de M. Guido Adler (*Denkmäler der Tonkunst in Œsterreich*, III, 2).

2 Voyez l'évangile du 15e dim. après la Trinité.


O Mensch du Got-tes Bild, wie er-zeigst du dich so wild, Sor - - - -
Sor -
O Mensch du Got-tes Bild, wie er-zeigst du dich so wild,
- - - gest nur, sor - - - - - - gest nur, dein Le-benlang, vor die
- - - - - - gest nur
Sor — — — — — gest nur, dein Le-benlang, vor die
Klei - - - - - - der, vor die Kleider, Speis' und Trank
Klei - - - - - - der, vor die Kleider, Speis' und Trank

Après cette belle phrase où l'indignation se mêle aux regrets, et après une ritournelle dont les premiers accords sont profondément expressifs, Buxtehude se repose dans la bonhomie du cantique : les violons et les voix en donnent encore deux strophes, où l'on chante le jour où le chrétien recevra, dans la vie éternelle, ces « habits que nul ne pourra lui arracher », et qu'il portera « devant le trône de Dieu, quand paraîtra le fils de l'homme ».

Par les deux épisodes qui rompent la chaîne des couplets, cette cantate prend forme et signification. Dans le second épisode, la morale de l'œuvre se découvre aisément ; le premier ne semble, d'abord, que l'ornement bigarré de cette pièce aux couleurs uniformes. On peut trouver, cependant, une liaison entre la page brillante, et la page émouvante. Toutes deux s'élèvent au-dessus du lyrisme bourgeois qu'une harmonie berçante suffisait, ici, à fomenter et à entretenir, et toutes deux prêchent le désintéressement : l'une, en inspirant de l'amour pour l'inutile magnificence de l'art, l'autre, du mépris pour les biens périssables. Ce commentaire du sixième chapitre de Saint-Matthieu convenait fort bien à des gens qui ne vivaient que pour le commerce. Quoique le texte qu'il interprète ne fût point dans la liturgie des dimanches d'*Abendmusik*, on avait peut-être jugé opportun d'y recourir, un de ces jours où les fidèles se pressaient à l'église. En manière de leçon, sans doute, pour stimuler la générosité des gens de négoce. Car, en 1687, Buxtehude observait avec tristesse que la *beliebte Collecte* était, d'année en année, moins féconde : elle ne produisait pas même assez pour payer les musiciens engagés par surcroît. Il se plaignait déjà en 1686, faisant allusion à des défauts dont il n'était pas responsable. Le manque d'argent était-il cause de ces imperfections ? Le compositeur promet de les éviter à l'avenir. Avait-on espéré qu'un sermon chanté engagerait les marchands à restaurer, de leurs deniers, *die edle Music*, comme Buxtehude la nomme ? Ou bien, n'avons-nous, en cette cantate, qu'une exhortation « pour tous les temps », et surtout pour ce temps où le luxe augmente, où les femmes des commerçants se parent comme les femmes de la noblesse, où les *Rathsweiber*

lancent les modes? En tout cas, l'exhortation est parfaite, puisqu'elle flatte d'abord, qu'elle séduit et qu'elle éblouit; les paroles qui doivent convaincre, il n'y aura plus qu'à les dire.

* * *

D'après ces cantates pleines de joie, nous pouvons du moins nous imaginer quel fut le caractère de la musique où Buxtehude s'était proposé de représenter l'allégresse des hommes à la naissance du Sauveur. Nous arriverons aussi, indirectement, à connaître quelque chose de l'œuvre qui est désignée, dans le même catalogue que ses compositions pour Noël, sous ce titre: *Das Allerschröcklichste und Allererfreulichste, nemlich das Ende der Zeit, und der Anfang der Ewigkeit, Gesprächs-weise vorgestellet*[1]. Dans la cantate *Ihr, lieben Christen, freut euch nun, bald wird erscheinen Gottes Sohn*[2], nous possédons peut-être un fragment de ce «dialogue sur la fin des temps», car Buxtehude y traite une partie du sujet, en nous montrant les justes qui attendent le jugement du Seigneur, et la récompense. Or, ce n'est pas autre chose, que le titre définit comme l'évènement «le plus joyeux..... et le commencement de l'éternité». De plus, la composition que nous avons est écrite à 5 voix, comme la composition que signale le catalogue de Leipzig. Si la cantate *Ihr lieben Christen* n'est point tirée de l'oratorio *Das Allerschröcklichste und Allererfreulichste*, elle doit cependant en contenir des scènes; et, de telles scènes, il serait bien difficile à un compositeur de les dépeindre de deux manières différentes.

Philipp Spitta, dans le premier volume de son *Johann Sebastian Bach* (1873, p. 295), analyse cette cantate, qu'il considère comme une *Abendmusik* pour le deuxième dimanche de l'Avent. Il observe d'abord la richesse de l'orchestre

[1] Moller, ouvr. cité, II, p. 133; C. Stiehl, *Lübeckisches Tonkünstlerlexikon*, p. 4; K. A. Göhler, art. cité, p. 329.

[2] Cette cantate a été éditée par M. Max Seiffert (*Denkmäler deutscher Tonkunst, 1e Folge*, 14, p. 107).

que Buxtehude ajoute aux cinq voix du chœur : trois violons, deux altos, trois cornets, trois trombones, deux trompettes, basson, *violone* et orgue. Dans la Sinfonia, de rythme impétueux, les trois violons sonnent par fanfares, comme les trompettes qui vont leur répondre d'un ton lointain[1]. C'est la musique d'un cortège qui passerait dans les cieux ; il a disparu, que les nuées en retentissent encore, et même dans le choral que le soprano chante ensuite, le mouvement de cette procession triomphale ne s'apaise que peu à peu. « Chers chrétiens, dit le chanteur, réjouissez-vous maintenant. Bientôt paraîtra le fils de Dieu, qui est devenu votre frère, c'est le cher Seigneur Jésus Christ » ; voilà, dès le commencement, le sujet très nettement déterminé. En même temps, une des secrètes raisons de cette œuvre nous est révélée : nous connaissons la destination liturgique, et la signification générale de cette cantate, qui convient fort bien pour le deuxième dimanche de l'Avent, où l'on doit lire ce verset de l'évangile de Luc : « Alors ils verront venir le fils de l'homme sur une nuée avec une grande puissance et une grande majesté » (ch. XXI, v. 27) ; nous en apercevons, de plus, l'opportunité. Quand Buxtehude l'écrivit, ces mots, « la venue du Christ, l'établissement de son royaume, la vie nouvelle des justes » éveillaient, chez beaucoup de chrétiens, des rêves et des désirs infinis. Car ils avaient trouvé, dans les livres saints, les promesses d'une résurrection qui donnerait aux élus un règne de mille ans sur la terre[2], avant la fin des choses ; et l'attente de cette vie restaurée et splendide, où le corps aurait toute satisfaction, et l'esprit toute joie, leur inspirait les plus étranges visions. Or, un des docteurs de ces chiliastes, Joh. Wilhelm Petersen, était le fils d'un conseiller délégué par la ville de Lübeck aux négociations d'Osnabrück : il avait passé sa jeunesse dans cette ville où il avait fait de bonnes études. Habile versificateur, il avait écrit de nombreuses pièces de circonstance[3]. Encore que Dieu ne l'eût

[1] Elles jouent avec sourdine.

[2] Voyez l'*Apocalypse* XX, v. 2 et versets suivants.

[3] Voyez plus haut, p. 126, note 1.

complétement illuminé que vers 1685, il avait dû longtemps préparer son esprit à recevoir le choc de la vérité fulgurante: et, sans doute, une suite de révélations partielles l'y avait disposé. En 1676, au cours de ses troubles de conscience, il avait séjourné à Lübeck: on peut croire que Buxtehude ne resta pas indifférent, alors, aux discours de ce poète religieux, riche de pensées fortes, d'images éclatantes, et qui parlait tout naturellement le langage biblique[1]: c'était précisément le temps où allait paraître *Die Hochzeit des Lammes*. Et voici que, maintenant, nous distinguons, dans un autre tableau de même espèce, l'effet de ces commentaires merveilleux, qui colorent l'Ecriture de tous les espoirs et de tous les mirages dont s'entretiennent les hommes du Nord. Quand Buxtehude nous dépeint la venue du Christ, escorté «de milliers d'élus», et qu'il nous la dépeint comme s'il l'avait vue, n'a-t-il point pris l'idée de ce chœur héroïque dans les descriptions que lui faisait Petersen, avant de les publier, de «la résurrection des 144000 martyrs», et du retour des justes sur une terre purifiée? A la vérité, le texte qu'il a choisi n'évoque pas seulement l'apparition du Christ et des bienheureux, mais il annonce, aussitôt, le jugement. Pour que la cantate fût formellement «chiliaste», il faudrait que, après y avoir figuré la marche de la glorieuse multitude, on y montrât le repos de ce «sabbat millénaire» où les saints doivent attendre le jugement dernier. Buxtehude ne se compromet point, en introduisant, dans son œuvre, un tel épisode; d'ailleurs, il se maintient, cela est presque certain, en une prudente orthodoxie. Et pourtant, il y a tant de vie, et tant de lumière, dans les pages où il représente les «milliers d'élus», qu'il semble les avoir écrites dans l'enthousiasme de la contemplation; peut être y était-il soutenu par le souvenir des prophéties de Petersen, tandis qu'il n'a plus que de la force, pour traduire ces mots: il viendra pour juger tous les hommes.

Une *Sinfonia* suit cette péroraison où l'orchestre et les

1 Cf. l'ouvrage de Corrodi, *Kritische Gesch. des Chiliasmus*, IIIe, part. 2e vol. 1783.

voix enflent de grands accords. Trois cornets et trois trombones, avec l'orgue, préludent à l'*Arioso* où la basse, accompagnée des *clarini con sordino,* chante : « Vois, je viens bientôt, et je porte mes récompenses avec moi ». Par ce verset de l'*Apocalypse* (XXII, 12), se manifeste encore la parenté de cette cantate avec la partie joyeuse de l'œuvre perdue, *Das Allerschröckliste und Allererfreulichste;* de plus, l'*Arioso* où il est introduit paraît assez librement composé, et le trio par lequel les justes répondent à la voix du Seigneur, intervient avec assez d'à-propos, pour justifier cette indication du titre, « à la manière d'un dialogue ». Ce trio n'a guère d'intérêt que par le coloris. L'alto, le ténor et la basse demandent à Dieu la lumière du ciel : elle est symbolisée par les sons élevés de l'orchestre (trois violons, deux altos et basse), opposés à la grave requête des voix. Dans la pièce suivante, Buxtehude nous offre un nouveau contraste : deux soprani chantent un court *Amen,* et deux trombones avec sourdine les accompagnent.

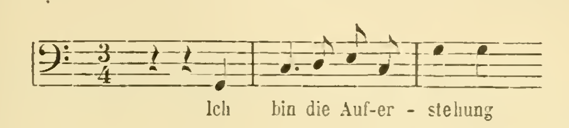
Le chœur final est emprunté au choral dont la cantate porte le titre : les cinq voix, avec les trois violons et les trois cornets, les deux altos, le *violone*, et les trois trombones, y alternent avec les deux trompettes. Un *Amen* où le contrepoint est animé termine cette œuvre, dont l'auteur aurait bien jugé, s'il avait résolu de la publier en prologue aux scènes de joie que désigne, après les scènes d'effroi, le catalogue de 1684[1].

On l'approuverait aussi d'avoir placé, dans la même tragédie, la cantate *Ich bin die Aufferstehung und das Leben*, que Düben nous a gardée. Elle est écrite pour la basse, avec un accompagnement où, avec les instruments à cordes, jouent, tour à tour, les trompettes et les cornets, tandis que le basson est, presque sans arrêt, l'auxiliaire du *continuo*[2].
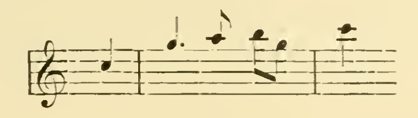
[1] Il faut observer que, dans cette cantate, Buxtehude donne au cantique *Ihr lieben Christen* la mélodie du choral *Nun lasst uns den Leib begraben* : la première strophe de ce choral annonce « la nouvelle vie ». Par cette allusion, le compositeur ajoute à la puissance significative de sa musique.

[2] Upsal, *Tab.* 82 : 43, fol. 6 *b*
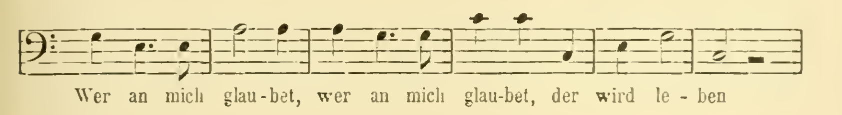
Après un rapide prélude à cinq parties (quatre instruments à cordes et la basse), le chanteur propose un thème
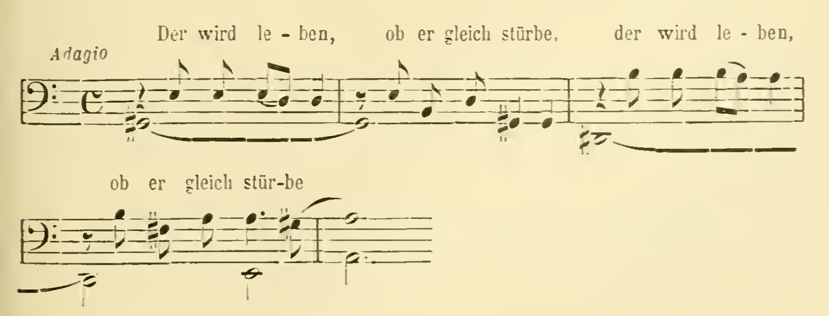


que les trompettes vont redire, et dont les cornets présenteront la réponse,



quand la voix l'aura déjà formulée; les deux groupes d'instruments dialogueront de même, en se répétant le second motif.



Un interlude animé et assez développé des cornets semble être le commentaire de cette promesse de vie, et le premier mouvement de la cantate se termine par cette affirmation, déclamée avec plus de vigueur encore et plus de solennité que la première fois : « Qui croit en moi, vivra ». Après que, successivement, cornets et trompettes ont répété ce qui, dans cette phrase de chant, retentit le plus fortement, le soliste quitte ce ton d'oracle, parle avec émotion,



et l'orchestre décrit cette vie renouvelée que la mort nous cache.

Adagio
Violini
Presto
forte
Viola 1 et 2
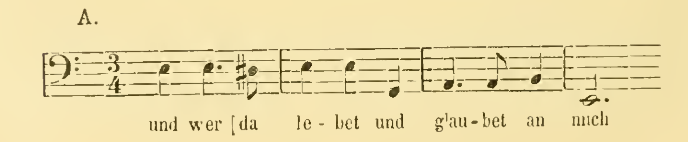
Adagio
piano

Presto
forte
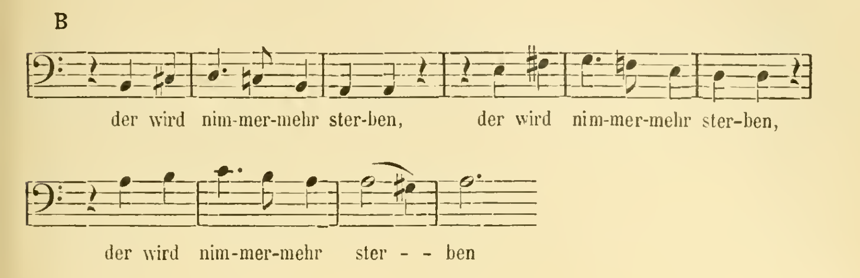
9
7
7 5

Les phrases qui suivent sont, de nouveau, majestueuses,

A.



les instruments à cordes en répètent la cadence, et étendent la progression où éclatent, de plus en plus assurées, les promesses d'immortalité.
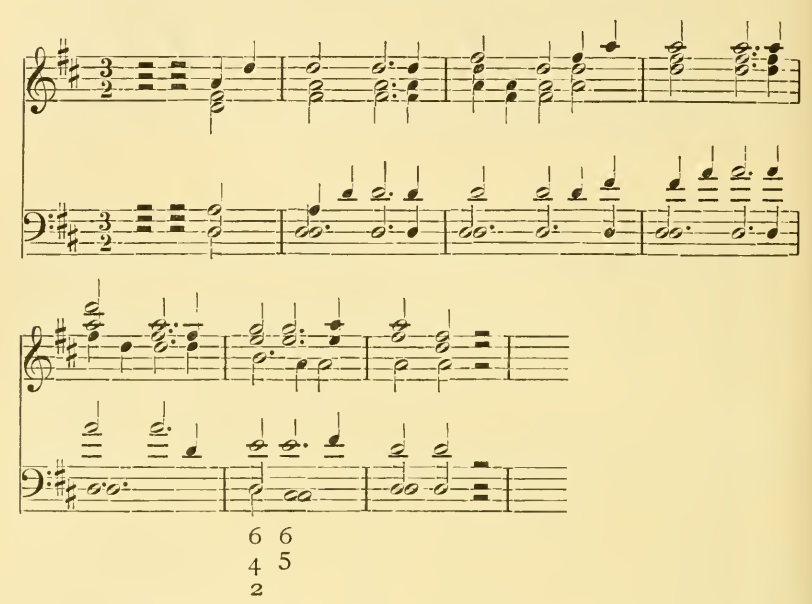


C'est alors que, seulement, les trompettes paraissent, leur modulation prépare la reprise, en *ut* majeur, du premier motif (A), et elles feront l'harmonie scintillante, dans les accords où les violons, avec elles, dressent les quatre colonnes qui retiennent les lignes du chant. Dans l'*alleluia* qui termine la cantate, c'est avec les cornets qu'elles concertent; nous retrouvons ainsi, vers la fin, le même orchestre clair et vigoureux que dans le premier air.

Il faut rapprocher de ces œuvres sur le jugement et la résurrection, les deux compositions où Buxtehude traite le choral de Nicolai, *Wachet auf!* Nous avons vu quel usage dramatique en avait fait l'auteur de *Die Hochzeit des Lammes*. Aucune des versions de ce choral que nous possédons n'est écrite pour les voix et les instruments indiqués dans le livret des *Noces de l'Agneau*[1]. Dans l'une, l'alto, le ténor et la basse ont, pour accompagnement, deux violons et le *continuo*; dans l'autre, deux soprani et la basse chantent avec quatre violons, le basson et l'orgue. La première de ces deux paraphrases de cantique a été publiée[2]. Elle est assez brillante, quoique un peu uniforme; surtout, elle est trop étrangère à la belle mélodie du choral, dont quelques notes à peine se reconnaissent, perdues au milieu de motifs étriqués et saccadés. La seconde est conservée à la Biblio-
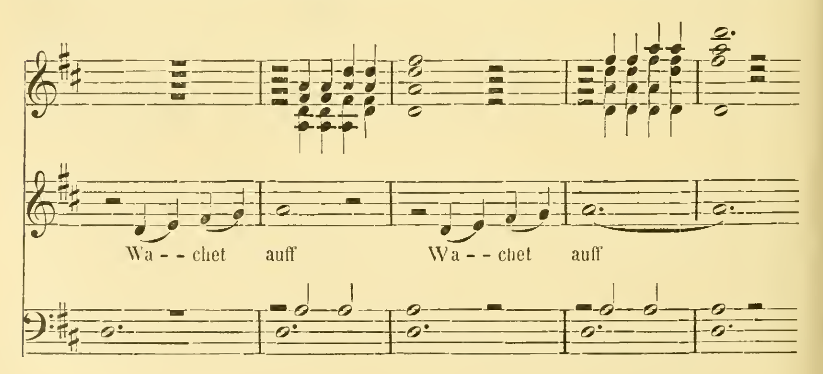
[1] Voyez plus haut, p. 178.

[2] Ed. Seiffert (*Denkmäler deutscher Tonkunst*, I^te^ *Folge*, 14, p. 139).

thèque Royale de Berlin[1]: Buxtehude y reproduit plus fidèlement la musique de l'original. Si le chant l'affaiblit, par quelque ornement, l'orchestre ranime la vieille mélodie, en l'imitant plus énergiquement. La *Sinfonia* qui sert d'introduction retentit comme l'alarme, sur le rempart: en réalité, ce n'est que le choral, multiplié.

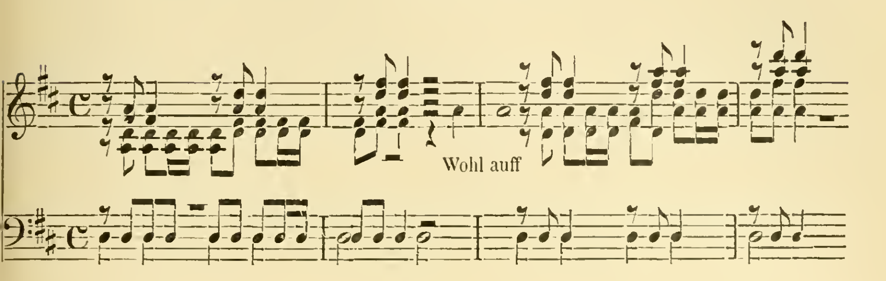


Mêlé aux accords qui suivent les premiers mots, le thème y apparaît mieux que dans les intonations du soprano,
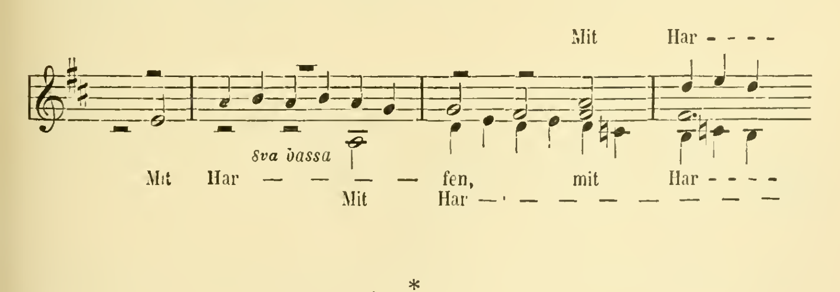


[1] Ms. 2680. J'emprunte les citations à la transcription que Mlle A. Arnheim a eu la bonté de faire et de me communiquer.

et, dans le tumulte d'une fanfare, on en perçoit encore les trois notes caractéristiques, avant que le chanteur n'en vienne à la seconde partie de la strophe.



Dans le second verset, le choral règne plus distinctement encore, et par le chant de la basse solo, et par l'accompagnement.
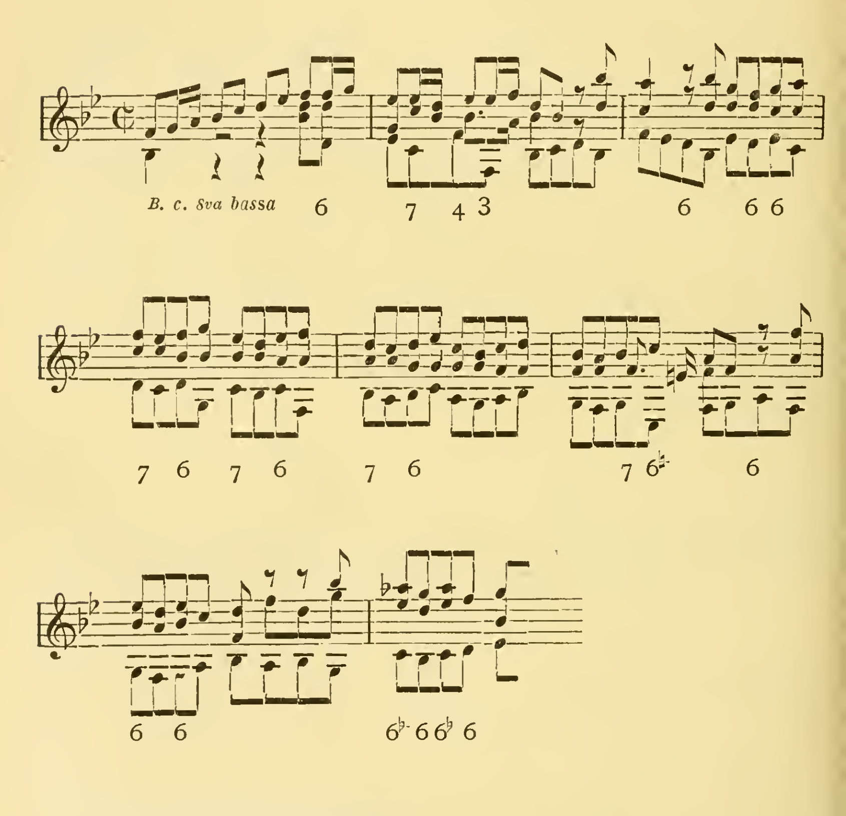
Pour le troisième couplet, les deux soprani et la basse s'unissent avec deux violons, le basson et l'orgue : le premier mot, *Gloria*, dit par le deuxième soprano seul, est repris, selon le même rythme (𝄴 𝄽 𝅗𝅥 𝅘𝅥 | 𝅝 |), par tous : voix et instruments poursuivent, à $^3/_2$, en accords nettement cadencés. Cependant, Buxtehude cède au plaisir de former une série d'imitations, en répétant un motif dont les battements sont, par tradition, adaptés au mot *Harfen*.



* * *

A ces œuvres où demeure, sinon la réalité, du moins l'image de ce que furent les « Musiques du soir », nous devons joindre encore quelques cantates, dont le sujet appartient, liturgiquement, aux dimanches où l'*Abendmusik*

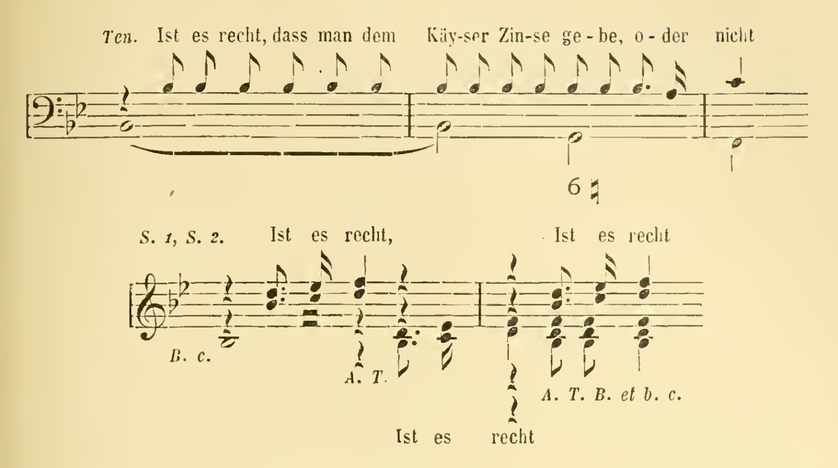
survenait. Ainsi, dans *Ist es recht*[1], le texte est tiré de l'évangile pour le 23e dimanche après la Trinité (Matth. 22, 17 und 21) : est-il juste de payer le tribut à César? Question qui troublait sans doute la conscience des bourgeois de Lübeck, tenus à une redevance envers l'empereur d'Allemagne dont la politique dans le Nord pouvait leur sembler dangereuse pour les intérêts luthériens[2]. Peut-être avait-on imaginé de recourir à cette prédication musicale pour calmer leurs inquiétudes, ou même venir à bout de leur mauvaise volonté. Le prélude a de la brusquerie, de l'entêtement, de petits motifs ressassés.
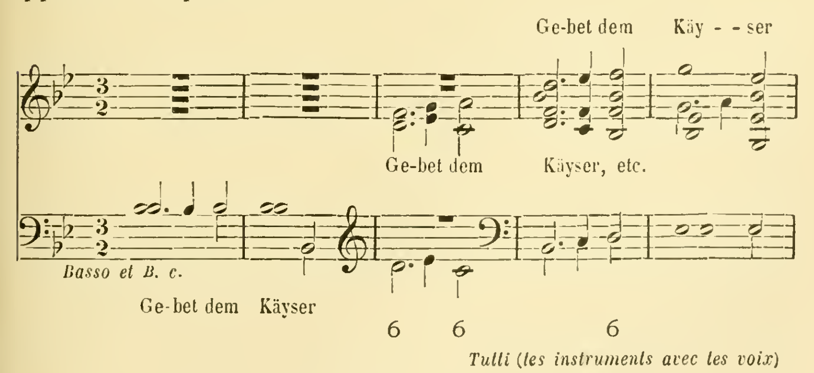


[1] Upsal, parties séparées (51 : 11).

[2] En 1677, l'empereur autorisa le roi de Danemark à exiger de la ville une contribution de guerre de 30000 thalers (M. Hoffmann, *Gesch. der freien und Hansestadt Lübeck*, II, p. 105).

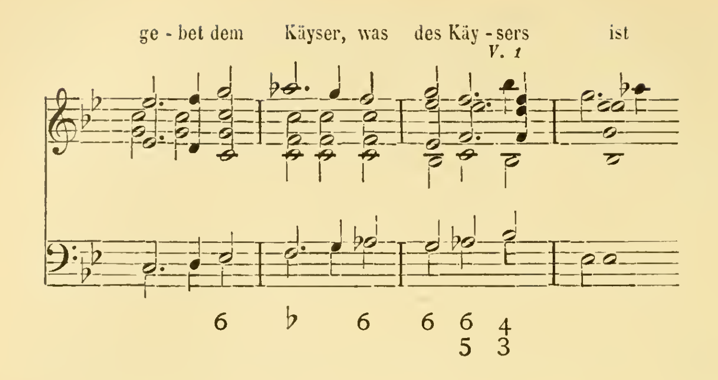
Même décision inflexible dans le chant,
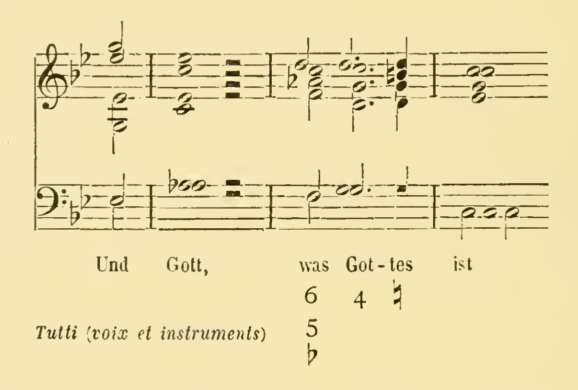


sous une forme interrogative, il a la rudesse d'une protestation, et les trois «airs» en trio qui occupent le centre de la cantate expriment les plaintes indignées du «peuple, élu de Dieu, et cependant affligé d'impôts, serf des païens». Ne doit-on pas résister, et refuser de payer la contribution à l'empereur? Dans ces airs, a passé le rythme martelé du premier chœur; ainsi, fort pauvres de mélodie, ils ne sont pas privés de caractère. Sans que la musique y soit transformée, le troisième contient la demande que les fidèles adressent au maître: «Dis-nous ton avis». Le chœur final apporte la réponse[1],



[1] La cantate est ainsi formée de trois parties, que précède une introduction instrumentale.



et, après que les violons ont continué cette progression, et l'ont achevée par une cadence, deux grands accords annoncent le reste de la phrase, et, pour que les derniers mots aient plus de force, le musicien les fait attendre.
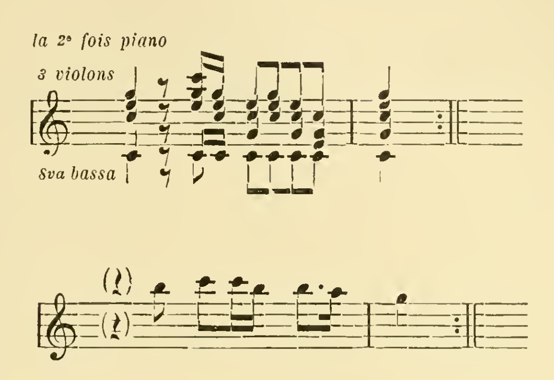


Tout à la fin, ces paroles décisives reçoivent encore plus de solennité par l'effet d'une syncope, et d'accords séparés qui retardent la conclusion.
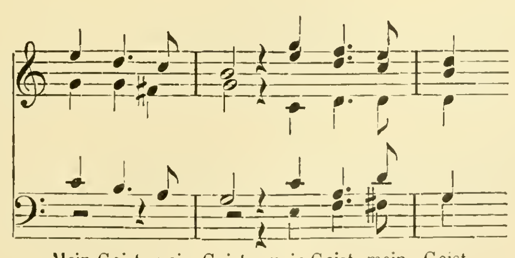
Pour la magnificence de l'orchestre, plus encore que pour le sujet même, la cantate *Wie wird ernewet, wie wird erfrewet*[1] peut être considérée aussi comme une *Abendmusik.* Dès l'introduction, nous y trouvons la simplicité brillante qui est si fréquente chez Buxtehude, quand il écrit des
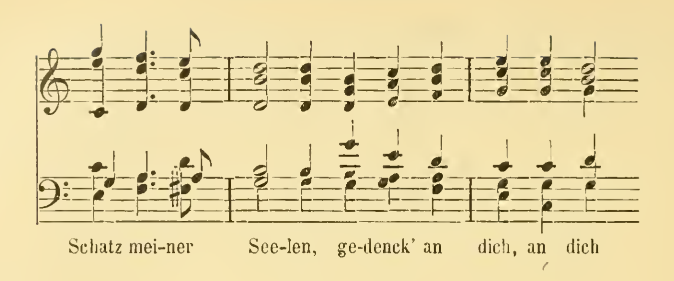
[1] Bibl. de Lübeck, partition en tablature (A. 373, fol. 19 *b*).

œuvres d'apparat: arpèges et motifs diatoniques où il n'a songé qu'au rythme.
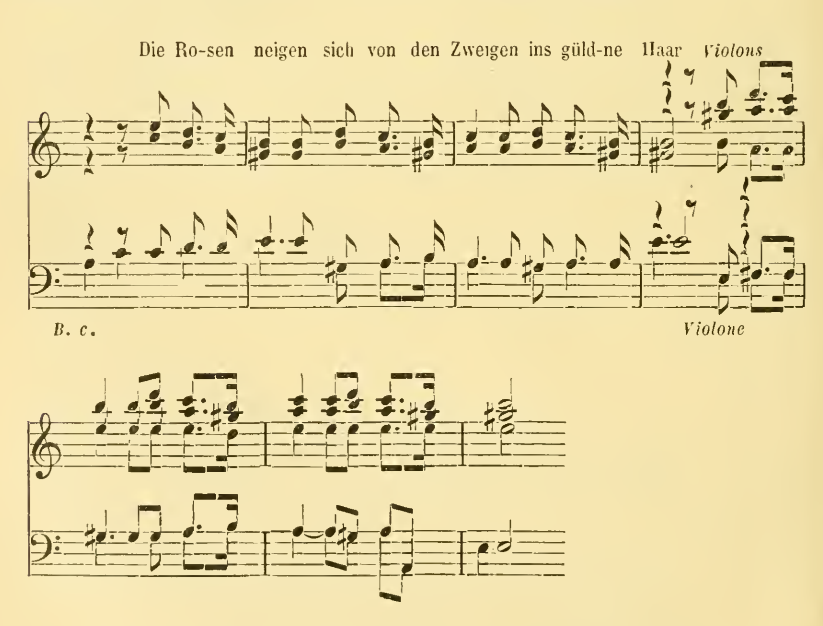


Le premier chœur commence par sept mesures où, par groupes successifs, les six voix, les trois trompettes et les trois trombones, les trois violons avec les cornets et le *Cymbalo,* ne chantent et ne jouent pas autre chose que l'accord parfait d'*ut* majeur, que les violons porteront jusqu'à l'*ut* de la « seconde position », il est vrai, mais dont la basse restera invariablement attachée à la tonique. Après cela, les moindres infractions à cette loi de magnifique uniformité, nous étonneront comme de merveilleuses trouvailles: d'un petit mouvement chromatique de la basse, nous croirons qu'il éveille une harmonie que l'on n'a jamais entendue, et quelques tons imprévus, dans une série d'accords divergents, nous raviront.





Les deux versets qui suivent, destinés au premier et au second soprano, sont composés sans invention : dans la quatrième strophe, l'alto, le ténor et la basse mettent du moins quelque expression, par des tons chromatiques, dans le chant de ces mots, *so du durch Leiden*... Par cela seulement que le ton d'*ut* majeur, confirmé par tous ces airs et par les ritournelles nourries qui les séparent, est remplacé, dans le cinquième verset, par le ton de *la* mineur, ce verset plaît, dès le commencement; avant d'avoir reconnu que les grâces en sont un peu fanées, on s'y laisse prendre, tellement les violons ont tôt fait de les rajeunir[1],



[1] C'est, en mode mineur, la réplique d'un motif bien souvent cité.

et c'est justement à cause de ces tendresses-là que les trompettes auront, dans la ritournelle, une vigueur si neuve, et que l'on pourra les écouter dialoguer avec les violons, sans se douter qu'elles rabâchent, et sur des riens.

Dans les autres versets, la basse, emphatique et vulgaire[1], décrit la beauté de la fiancée du Seigneur[2]; l'alto, en un langage fort insignifiant, annonce que les anges chanteront l'épithalame, et danseront, danse que la ritournelle nous dépeint; les deux soprani, avec le premier ténor, acclament Jésus, de qui viennent la joie et la vie, et les violons (ou les cornets), ainsi que les trompettes, expriment leur allégresse. Enfin, toutes les voix, et tout l'orchestre, en un ensemble que les syllabes soutiennent, et que les thèmes de fanfare colorent (₵ et $^3/_2$), tenteront de représenter la fête céleste, « où l'on tressaille de bonheur, où tout est clarté, fraîche délectation », etc.

M. le prof. Max Seiffert voit aussi une *Abendmusik* dans la cantate *Eins bitte ich vom Herrn*, qu'il a publiée[3]. La *Sonatina* que l'on joue tout d'abord nous montre avec quelle habileté le compositeur sait se faire écouter: les motifs y sont simples et mis en petits fragments qui s'imposent à l'esprit, et qu'il faut retenir[4]. La forme en est très originale: dès que le premier thème a été énoncé, les deux violons, sans basse, jouent un intermède scintillant: après cela, les accords graves et séparés de l'orchestre vont paraître bien plus solennels et bien plus mystérieux. Ainsi préparé, l'auditeur sera mis en goût d'écouter l'entrée fuguée du chœur: il l'écoutera, et ne la trouvera point difficile à démêler, quoique les motifs y soient traités de près, tellement ces motifs sont simples, et tellement la variété de la *Sonatina* peut éveiller de sagacité dans les esprits les plus lourds. L'orchestre apparaît aussitôt; en cette musique majestueuse

1 Il y a cependant de la force rythmique dans l'orchestre.

2 Le texte annonce déjà le style de Brockes, ses images et ses épithètes.

3 *Denkmäler deutscher Tonkunst*, vol. cité, p. 15. A l'orchestre donné dans cette édition, il faut ajouter une partie de basson, conservée, svec la partition, dans le fascicule de tablature de la bibl. d'Upsal (85:8).

4 Cela nous rappelle un peu l'introduction du *Qui habitat* de Geist (Upsal, *Tab.* 84 : 31).

et décorative, les ressources du développement sont l'alternance des voix et des instruments, et leur union. La suite de la cantate est formée des sept strophes du cantique *Liebster Herr Jesu, wo bleibst du so lange*: dans les couplets de cet air spirituel, on trouve assez d'allusions à la venue du Christ pour que l'œuvre entière nous paraisse, comme le dit M. Max Seiffert, «*ein richtiges Adventsstück*». Buxtehude met, dans ces strophes, de la diversité, par la répartition des voix, par les réponses qu'elles s'adressent, par les ornements du chant, par l'intervention de deux ritournelles différentes; et cela préserve la douceur continue de cette musique de paraître, à la longue, de la fadeur. Après la dernière strophe, on répétera le premier chœur, «*si placuerit*».

Moller cite le titre d'un recueil dans lequel on aurait pu, au moins, trouver le texte des cantates jouées, au temps fixé pour les «musiques du soir», pendant les années auxquelles semblent appartenir les œuvres que nous venons d'énumérer: *Abend-Musick in IX Theilen*, Lübeck, 1678—1687. Peut-être découvrira-t-on quelque jour cette collection de livrets, pareils sans doute à celui qui nous a fait connaître, en esquisse, *Die Hochzeit des Lammes*.

C'est probablement pour exécuter ces œuvres que Buxtehude avait, en 1676, obtenu des sourdines pour les 6 trompettes de l'église[1], et qu'il avait fait acheter, en 1677, une viole-ténor, en 1679 trois hautbois (*Schalmeyen*) et deux *Quartflöten*, en 1685, une basse de bombarde (*Quint-* ou *Bass-Bombard*)[2]. En 1680, il avait réuni quarante musiciens, pour l'*Abendmusik*, et il avait transcrit son œuvre sur plus de 400 feuillets qu'il leur distribua: à cause de cela, les administrateurs de l'église lui avaient accordé une gratification de 100 *Mark*[3].

[1] *Dietrich Buxtehude, historische Skizze* de H. Jimmerthal, 1877, p. 9. Employées dans *Ihr lieben Christen*, elles le sont aussi dans le chant de noces dédié à Kirchring, dès 1672 (voy. plus haut, p. 146).

[2] A Rostock, on possédait un semblable instrument déjà au 16e s. Voyez l'art. de M. Koppmann (*Die Rostocker Stadtmusikanten*, dans les *Beiträge zur Gesch. der Stadt Rostock*, II, 2, 1897, p. 84).

[3] Jimmerthal, ouvr. cité, p. 10.

Quelques compositions, moins développées, et où l'orchestre n'est formé que des instruments les plus usités, peuvent être étudiées à la suite des *Abendmusiken* bien déterminées.

Il est inutile de donner, ici, une longue analyse de la cantate *Alles was ihr thut.* Elle est publiée dans le 14e volume des *Denkmäler deutscher Tonkunst* (1re série), par M. Seiffert, et Philipp Spitta l'a étudiée dans le premier volume de son *Johann Sebastian Bach* (p. 291). Si l'on ne prend garde qu'au texte du premier chœur, on jugera que cette œuvre est destinée au 5e dimanche après l'Epiphanie, puisque ce texte est tiré de l'épître que l'on doit lire ce jour-là (Paul, *Ad Coloss.* III, 17). Si, d'autre part, on considère que cette musique a bien de l'ampleur pour un dimanche tel que celui-là, on sera d'avis que Buxtehude l'écrivit sans doute pour quelque grande fête. M. Seiffert estime que, par le caractère, elle se rapproche des compositions jouées à la « musique du soir »[1]. Le sujet en est assez général, en effet, pour qu'elle ait pu servir à l'une de ces exhortations solennelles que l'organiste de la *Marienkirche* était chargé d'adresser aux conseillers et aux bourgeois de Lübeck, par l'intermédiaire de ses chanteurs et de ses gens d'orchestre. Et il faut ajouter que le ton de cette cantate convenait parfaitement à cet auditoire de juristes et de marchands. Le thème du premier chœur est d'une telle simplicité, et le rythme de la même pièce, d'une telle clarté, que les auditeurs les plus étrangers à la musique seront tout de suite saisis, garderont la mélodie dans l'oreille, et suivront du geste la cadence. Un air à quatre parties, plus facile encore à goûter, suit le premier chœur, et les violons jouent une vive ritournelle qui nous fait penser à ces danses emportées que jouent quelquefois les ménétriers scandinaves. Après un *arioso* de basse « Mettez vos délices dans le Seigneur » (ps. 37, verset 4), les instruments font entendre, au contraire, une série d'accords amples, aux dissonnances exquises. Le soprano entonne alors une strophe de choral, dont les paroles expriment l'abandon de l'âme

[1] Préface de l'éd. citée, p. VI.

aux volontés de Dieu. L'orchestre mêle à l'accompagnement de ce choral des motifs persistants, ce qui donne presque une ébauche de chacone, et les quatre voix, avec les instruments, chantent encore une strophe du même cantique. La cantate se termine par la reprise du premier chœur, développé: cette reprise est précédée d'un *adagio* d'orchestre fort expressif.

La cantate *Gott, hilf mir*[1], dont le texte est tiré, pour une part, de l'office du mercredi des cendres, pouvait aussi subjuguer le public de l'*Abendmusik*. Buxtehude l'a traitée avec beaucoup de force dramatique. Dans la *Sonata*, il nous représente les flots où le psalmiste se voyait submergé (ps. 69, 2 et 3), et, dans le premier *arioso*, il exprime la supplication de l'homme qui perd pied au milieu des eaux bouillonnantes : musique grondante qui s'enfle, se développe avec une rigueur menaçante (voyez les suites chromatiques ascendantes, et leur harmonie), cris de détresse et vocalises vacillantes qui choient, sans fin.

Un chœur à cinq parties, accompagné de cinq instruments, répond à cette plainte: c'est la voix puissante de Dieu, qui promet le salut. Un second *arioso* de basse est suivi d'un chœur, dont la composition est fort remarquable: les cinq voix chantent: «Qui espère en Dieu et se confie à lui ne tombera jamais dans la honte». En même temps, tous les instruments, unis, jouent le choral «Par la chute d'Adam», choral qui rappelle le souvenir de la faute, mais promet aussi la rédemption. A cause de l'intention poétique, cette page est ainsi fort remarquable: elle l'est aussi par la musique; sous cette mélodie de choral qui retient l'auditeur, et le guide, le musicien a pu écrire avec quelque recherche, sans craindre de rester incompris. Il a d'ailleurs animé son style de figures musicales que chacun est capable d'interpréter[2].

Comme en beaucoup d'autres compositions, Buxtehude

[1] Ed. Seiffert, p. 57. Le début de cette cantate (trad. fr. de Me Fuchs) a été publié pour chant et piano par M. F. Raugel (éd. Durand, 1909).

[2] Voyez par exemple les vocalises que chantent toutes les voix sur le mot *fallen*.

emploie, dans l'air qui suit, des motifs «obstinés», qui se répètent, ici, dans les interludes. La cantate finit par une amplification, par le chœur et les instruments, du deuxième *arioso* de la basse « Israël, Israël, espère en Dieu », et de grands accords, joints à ces paroles « et il délivrera Israël de tous ses péchés» terminent cette œuvre vigoureuse et émouvante[1].

Par le sujet, la cantate *Wo soll ich fliehen hin*[2] se rapproche de la cantate *Gott, hilf mir*. Sans la rendre sensible par des images, comme en cette œuvre pittoresque et dramatique, le compositeur nous représente, ici, l'angoisse du pécheur, chargé de ses fautes, et la miséricorde du Seigneur. Une courte symphonie nous prépare à ce *Dialogus* qu'entretiendront le coupable et le juge. Buxtehude n'y emploie point ces changements de mouvement qui forcent à écouter, mais il y a recours à des interruptions et à des contrastes tout aussi impérieux. Le ton général, d'ailleurs, est fort grave, et quelques accords ajoutent, à cette tristesse, l'expression d'une douleur âpre. Accompagné de quatre instruments à cordes, le soprano chante la première strophe du cantique « Où fuirai-je, ... où trouverai-je le salut»? La basse répond sans tarder à ces lamentations, par ces mots: «Venez à moi, vous tous qui souffrez», etc. A la suite de ce solo, où l'on reconnaît les procédés familiers aux musiciens du XVIIe siècle[3], et où l'on distingue une esquisse encore incomplète de l'air classique, le soprano chante la seconde strophe du choral. Un autre *arioso* de basse succède à sa prière: comme dans le premier, les paroles y sont interprétées avec justesse et avec chaleur: « Aussi vrai que je vis, je ne veux pas la mort du pécheur », etc. Après les harmonies languissantes du choral (*sol* mineur), cette phrase éclate, en *mi* bémol majeur; et l'énergie du

1 Theile a composé sur le même texte: comme Buxtehude, il ne manque pas d'employer des accords en *tremolo* pour imiter le bruit des grandes eaux. Upsal, mus. voc. manuscrite, Caps. 66 : 11.

2 Ed. Seiffert, p. 85.

3 Comparez le même sujet, interprété par Schütz (éd. Spitta, vol. V, nº 5) — Sur la dernière syllabe du mot *demüthig*, Buxtehude fait descendre la voix jusqu'au *ré* grave.

chant va donner, aux consolations de la grâce, la rude précision d'un commandement. On dirait que Buxtehude a reçu pour mission d'atteindre et de stimuler ces âmes que la pensée de la prédestination a rendues inertes, et qui jugent inutile de prier un Dieu maître de leur sort, préparé depuis l'éternité[1]. «Demandez, et vous recevrez», promesse du «doux Nazaréen», n'est plus ici qu'un ordre, imposé par le Tout-Puissant; et, quand le chanteur dit: «Frappez, et l'on vous ouvrira», tout tressaille, comme si le maître formidable heurtait à la porte de cieux. A cette musique véhémente, une fort belle symphonie relie un air de ténor gracieux, mais un peu fade. Ainsi, l'agréable alterne avec le violent, et, nouveau contraste, l'austérité d'un choral dissipe la langueur que les couplets, répétés, ont augmentée peu à peu. L'accompagnement de ce cantique énergique et sombre, évoque aussi des images d'opiniâtreté, de douleur et d'effroi, suivant les paroles que le soprano prononce. Pour terminer la cantate, Buxtehude écrit à quatre parties une autre strophe du même cantique: le texte de ces strophes est pris dans le choral *O Jesu Christ du höchstes Gut.* Le chœur des instruments y ajoute de pénétrants commentaires, selon que le poète religieux demande à Jésus de le fortifier «par son esprit de grâce», ou de le guérir «par ses plaies». Enfin, dans l'*Amen,* paraît un de ces thèmes qui restent dans l'esprit: dernière victoire du musicien sur ses auditeurs, dont il a su rester le maître jusqu'au bout, par la diversité et par la force de son langage.

Il semble que l'on puisse admettre aussi, dans le même groupe, la cantate *Ich lasse dich nicht*[2]. Elle nous présente la lutte de Jacob avec l'ange (livre de Moïse, I, c. 32, v. v. 26—29): la *Sonata* (2 violons, viole de gambe et *continuo*) l'annonce. Après deux mesures, jouées pour avertir qu'il faut écouter, paraissent les thèmes de la bataille, si bien déterminés au XVIIe siècle, puis Buxtehude semble vouloir exprimer l'idée de résistance, par des notes répétées qui sont

[1] Tous les esprits religieux sont alors troublés par «l'idée grondante» de la grâce et du salut incertain.

[2] Ed. Seiffert, p. 1

en opposition d'harmonie avec la basse, et ne cèdent qu'à la fin. En dernier lieu, une musique animée, que terminent des accords solennels. Quand le chant intervient, l'orchestre s'enrichit de deux violes de gambe (ou deux altos, ou deux trombones)[1]. Ces instruments accompagnent le chanteur, et commentent son discours; les violons répondent à la voix, et développent les motifs qu'elle émet. Glose perpétuelle, d'une part, symphonie continue, de l'autre. De même dans le duo qui suit, où les violes, ou bien les trombones, agissent pour le pittoresque, et les violons, pour l'expression générale, et pour la musique pure. Ce dialogue biblique, si près d'être du théâtre, est d'ailleurs traité, ici, en style de concert. Peu de caractère chez les personnages; la mélodie reste presque uniforme, et d'une noblesse un peu conventionnelle. Ces figures sacrées sont au-dessus de notre vie, et tout le mouvement dramatique a passé dans l'orchestre. On y trouve encore plus de variété que dans l'accompagnement du premier *arioso*, et le développement y est conduit avec beaucoup d'art. La répétition et l'extension des motifs en soutiennent la progression, et les images s'y épanouissent; le moment le plus important du dialogue est marqué par l'accroissement de la sonorité; au milieu du dialogue, les violons participent à la musique guerrière des trombones. Le centre de la composition nous est ainsi désigné, par l'épanouissement des motifs, et par la force de la modulation (aux accords de *la* bémol succèdent, presque immédiatement, les accords de *ré* majeur). Pour conclure, les deux voix chantent un *alleluia*.

[1] De telles substitutions sont assez fréquentes au XVIIe s. Voyez, par exemple, le *Precationis thuribulum* de Chr. Peter, 1659 (bibl. nat. V^m1 891) et les *Sacrae Sirenes* de Dreher, 1671 (Bibl. nat. V^m1 852).

CANTATES POUR LES FÊTES DE L'ANNÉE. ACTIONS DE GRÂCES. L'AMOUR DE JÉSUS. L'AMOUR DE DIEU. PSAUMES. CHORALS.

A ces œuvres, qui furent peut-être jouées aux jours d'*Abendmusik*, s'ajoutent, dans l'héritage de Buxtehude, de nombreuses compositions destinées aux diverses fêtes de l'année. Les *Rathsmusiker* formaient l'orchestre ordinaire de la *Marienkirche*[1]. Les choristes étaient les élèves du *Catharineum*. Le *cantor* de cette école fut, jusqu'en 1679, Samuel Franck, qui avait épousé une fille de Franz Tunder[2] : après sa mort, on choisit pour le remplacer Jacob Pagendarm, homme de savoir, grand amateur de médailles, et compositeur[3].

[1] C. Stiehl, *Zur Gesch. der Instrumentalmusik in Lübeck*, 1885, p. 13 et p. 21. Voyez plus haut, p. 141, note 1.

[2] Né à Stettin en 1634, *cantor* à Lübeck en 1663; il mourut le 4 févr. 1679 (Stiehl, *Lübeckisches Tonkünstlerlexikon*, 1887, p. 7). Il eut une fille en 1670 (bapt. le 17 juin). Buxtehude fut parrain d'une autre fille le 7 avr. 1673 (*Taufreg.* de la *Marienkirche* à Lübeck, 1659—1676, p. 184 et p. 237).

[3] De 1679 à 1684, il vécut dans la pauvreté : on faisait une souscription chaque année pour lui acheter un bœuf (C. Stiehl, *Zur Gesch. des Kirchenchors und der Kirchenmusik in Lübeck*, dans la *Musikalische Chronik* de 1886, p. 19). Voyez aussi le *Tonkünstlerlexikon* du même auteur, p. 14; la *Grundlage einer Ehrenpforte*, de Mattheson, p. 250; Moller, *Cimbria literata*, II, p. 607; la principale source de sa biographie est la notice publiée après sa mort dans les *Nova literaria Maris Balthici* de 1706, p. 127 : dans le même recueil (1700, p. 13), on rapporte qu'il fut victime d'un vol de médailles, et l'on mentionne le voyage de son fils à Batavia et la relation qu'il en fit en public (1699, p. 35).

Nous avons mentionné, déjà, les cantates qui sont écrites pour le temps de Noël. Pour la fête de la Circoncision (1er janvier), nous avons cité la cantate *Klinget mit Freuden*[1], et nous devons signaler, en outre, le motet *All' solch dein' Güt'*[2]. Buxtehude l'a écrit pour 5 voix (2 soprani, alto, ténor, basse) et 5 instruments. Il y traite la dernière strophe du choral de la nouvelle année *Helft mir Gott's Güte preisen*; dans l'introduction, le premier, puis le second violon annoncent le thème du cantique, et la basse, accompagnée des quatre autres parties, en joue les deux premières phrases, dans le ton de la sous-dominante. Dans le chœur, nous reconnaîtrons les mêmes procédés; mais la basse, ici, donne la mélodie dans le ton, et le compositeur développe l'exorde, en répétant les premiers motifs, et en mêlant l'orchestre à ces répétitions: de sorte que la phrase initiale du cantique semble se construire peu à peu, par l'effort successif des différentes voix et des instruments. Les cinq voix la présentent achevée, le soprano chantant la mélodie. Pour amplifier la seconde période, le musicien y reprend deux fois le vers qui la commence, et d'après lequel il scande une double réplique d'orchestre; puis, inspiré par les paroles (*Gib uns ein fröhlich's Jahr*), il change la mesure, et il orne, à $^3/_2$, le reste de la strophe: les instruments accompagnent les chanteurs, à l'unisson de chaque voix, et font des interludes, où reparaissent les motifs ou les accords du chœur[3]. La composition se termine par un *Amen* assez long, qui est sans recherche, mais non sans mouvement.

Plusieurs cantates semblent destinées à la fête de la Purification. Tout d'abord, un solo de ténor, avec deux violons et orgue, où sont chantées les paroles du vieillard Siméon, *Herr, nun lässest du deinen Diener in Friede fahren* (Luc, II, 29)[4]. Après trois mesures lentes, les instruments
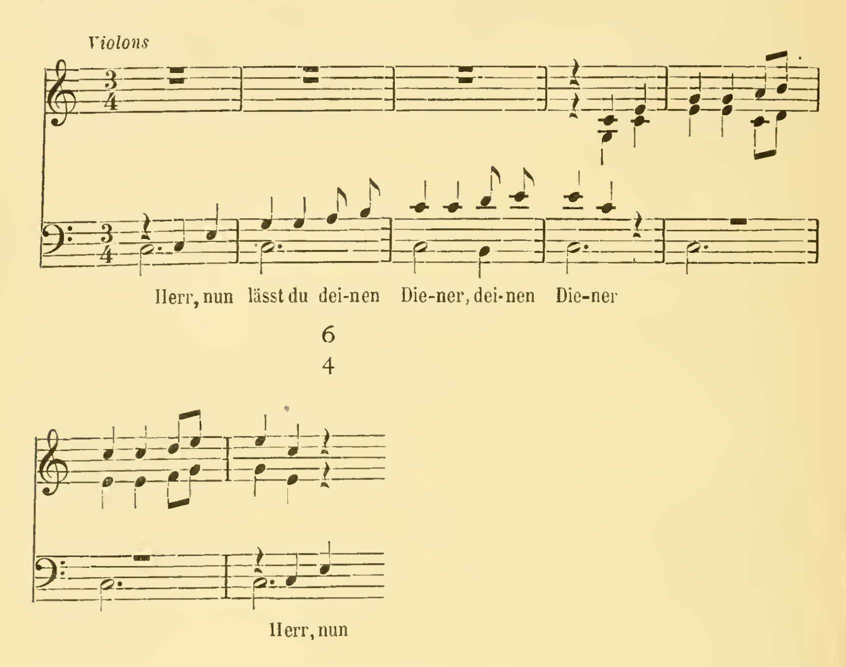
[1] Voyez plus haut, p. 208 et p. 213.

[2] Upsal, 50 : 1 (part. en tabl.).
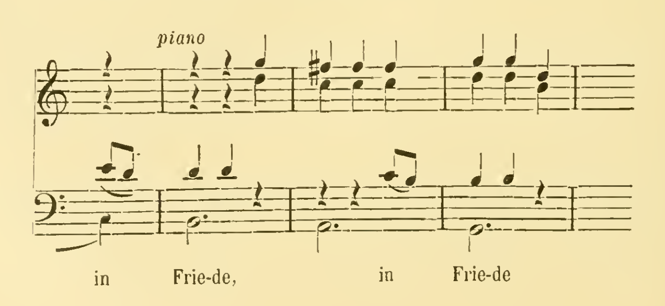
[3] Buxtehude estime qu'une broderie sur la 2e partie du temps suffit pour dissimuler les suites d'octaves (fol. 2*a*², 2e mes., entre le sopr. et la basse, 5e mes., entre le 1er violon et le *continuo*).

[4] Upsal, *Tab.* 85: 84, fol. 16*a*⁶; Lübeck, A 373, fol. 74*b* (part. en tabl.).
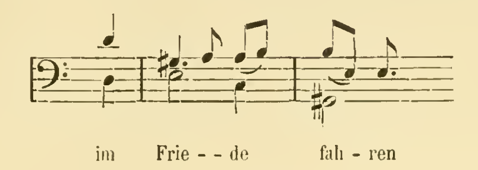
jouent un prélude formé de motifs ascendants et rapides; la basse les accompagne d'une gamme ascendante, et d'autres gammes de même direction, mais de rythme beaucoup plus vif, paraissent vers la fin de l'introduction, qui se termine par des accords saccadés: tout cela nous prépare à cette phrase impatiente,



que le soliste va redire deux fois encore, en *ut*, et en *sol*, et que les violons répéteront, dans ce ton; le second motif est bien différent, de rythme et de dessin, et l'accompagnement le berce, au lieu de l'exalter.
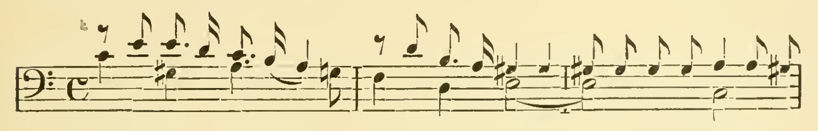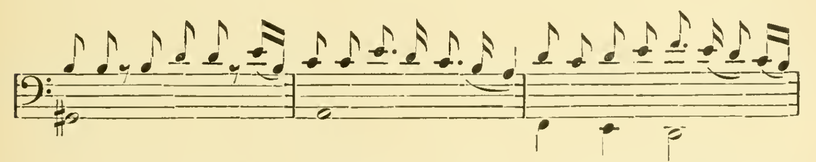


Afin d'exprimer la douceur de mourir, Buxtehude imagine aussi ces tons émouvants,
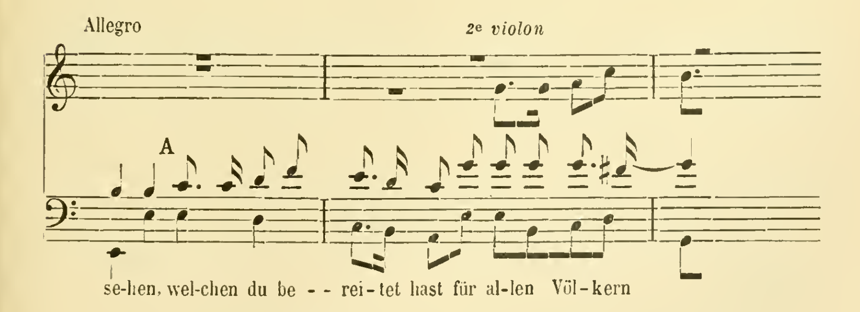


mais c'est dans sa mémoire qu'il trouve la série montante de quartes qu'il joint aux mots *wie du*, formule vigoureuse dont l'usage est devenu vulgaire [1].

Il faut citer tout le passage, où des tournures d'*arioso* et des exclamations haletantes (*gesehen, gesehen*) mettent dans le récitatif un levain d'enthousiasme qui va le changer en une sorte d'hymne, dont les effusions se répandront jusque dans l'orchestre.
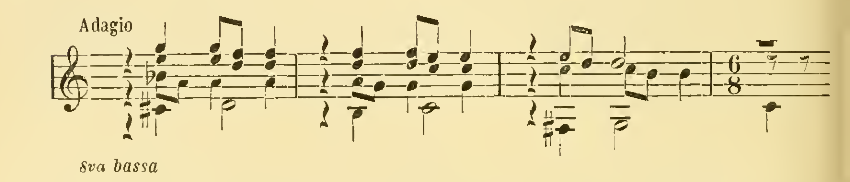






Voyez plus haut, p. 224.

Cette belle progression lyrique, où les violons donnent au motif de l'*allegro* (A) un essor et une puissance merveilleuses [1], s'élève deux fois de suite : après la seconde, Buxtehude déploie une vocalise de trois mesures, dont un fragment sera traité par les violons, à deux reprises ; l'accompagnement de cette roulade nous offre une gradation de quartes, analogue à la série que nous avons déjà remarquée dans la même pièce [2]. Quelques accords forment, avant le troisième verset de cette cantate, un court prélude ; le compositeur aime ces harmonies entrecoupées de silences, qui commandent à l'attention (le 1er violon joue à deux parties) :
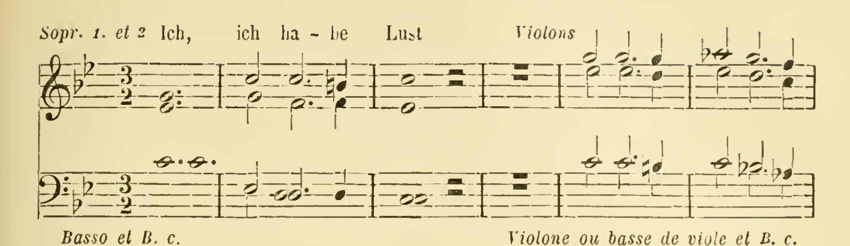


Comme les deux premiers, ce verset est en *ut* majeur ($^6/_8$). Les violons y concertent avec la voix, de telle manière, que le motif principal est développé en une suite de modulations, de transformations, de réponses et d'échos fort habilement enchaînés, mais non tramés par fugue : mélange de continuité et de liberté, dont l'idée est toute moderne.

La cantate *Ich habe Lust abzuscheiden* [3] pourrait être destinée à la même fête de la Purification, car elle contient l'interprétation chrétienne du cantique de Siméon. La *Sonata* (2 violons, basse et orgue), obstinément méditative, d'abord (voyez en particulier la 9e et la 10e mesure), plus animée, ensuite, se termine dans la paix. Après l'entrée des voix, les instruments énoncent un motif qui reparaîtra dans la ritournelle des airs de cette cantate ;

[1] Par des répliques, des répercussions, une sorte de débat sur la chanterelle.
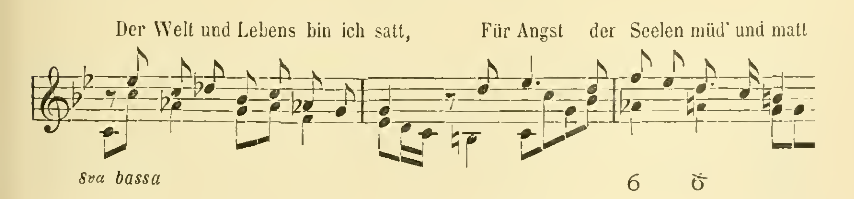
[2] Voyez la note de la page 293.

[3] Upsal, *Tab.* 82 : 42, fol. 13*a*[3]; Lübeck, A 373, fol. 43 *b*.



par des répliques brèves, ils entretiennent le développement du premier motif, dialogue un peu saccadé, où les silences et les défaillances (mesure 23) ont de mystérieux attraits; au milieu de la composition paraît un grand motif, vocalise établie sur la première syllabe du mot *Christo* (*und bey Christo zu seyn*), et la conclusion est formée de l'enlacement de ces deux thèmes.
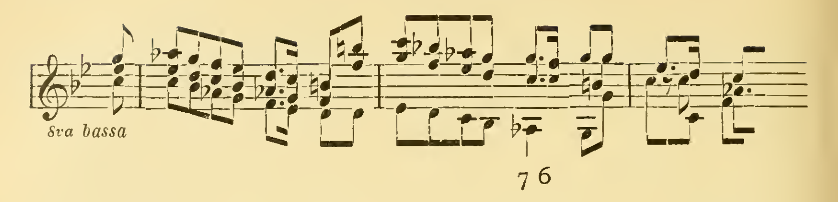
Dans les airs, Buxtehude est plus vigoureux que de coutume: il déclame *Spann aus*, avant de l'étendre en mélodie; il cherche à traduire les paroles significatives[1],
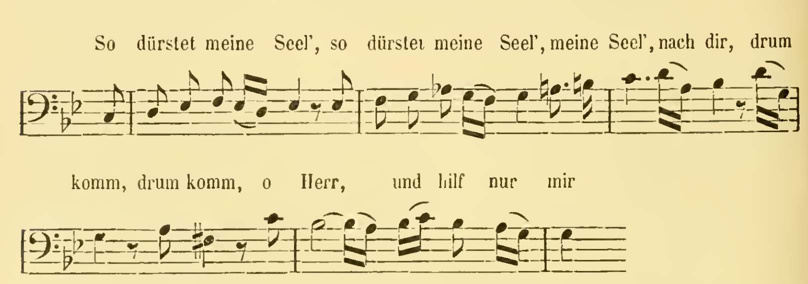


enfin, dans la ritournelle, il exprime la hâte de quitter *die schnöde Welt*, d'être «détaché du char» de misère[2].

[1] Remarquez, mes. 3 de l'ex. un mouvement chromatique familier à Carissimi, et souvent signalé déjà.
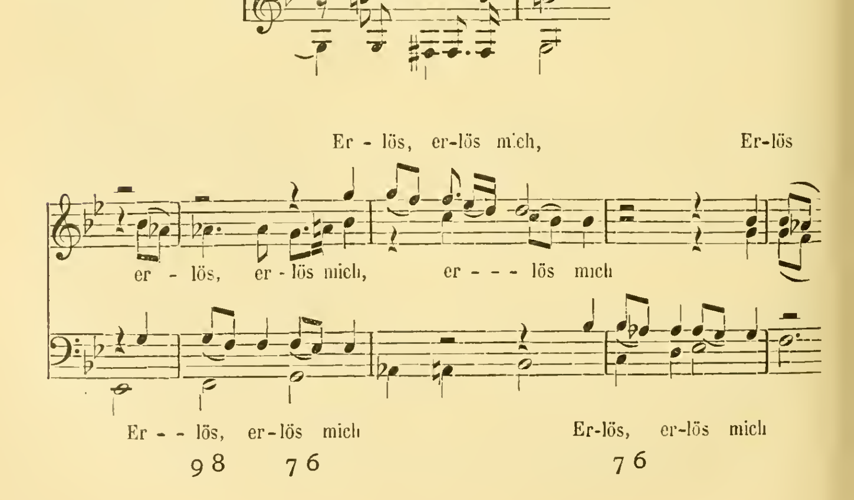
[2] C'est le motif cité à la suite des premiers accords du chant.



Le solo de basse a du mouvement : le compositeur néglige d'y rappeler, autrement que par une vocalise placée sur *Wellen*, le naufrage mentionné dans le texte, mais il interprète avec ferveur les supplications de l'âme.

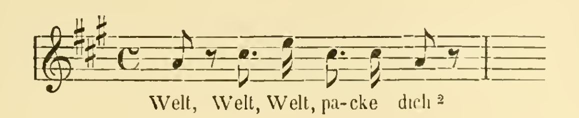


Enfin, par l'harmonie, il donne de l'ardeur aux prières de l'air *à 3 voci.*
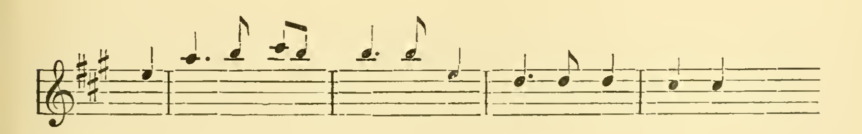


Après les airs, on reprend la sonate, et la première pièce.

Le mépris de la terre, et le désir du ciel inspirent aussi la cantate *Welt, packe dich*[1]. Buxtehude atteint, par sa musique, à la rudesse du texte.



L'air que le premier soprano commence ainsi, continue à $^3/_4$. La seconde période du mouvement à $^3/_4$ module vers le relatif mineur[3]; après chaque période, les instruments font un interlude qui, à la fin se prolonge en ritournelle.



Ce rythme fier, qui gouverne alors tant de morceaux d'opéra, doit peut-être, ici, évoquer le souvenir de l'art profane. Les trois voix répètent alors les premières mesures que les violons ont jouées dans l'introduction, et y ajoutent un épisode à trois temps. Le deuxième soprano reprend, avec d'autres paroles, l'air que le premier soprano a chanté, de sorte qu'une vocalise et une tenue, heureusement jointes là, à *ich sehne mich,* correspondent, ici, à *der Wolken Zier.* Un solo de basse, avec les violons, succède à ce solo de soprano : en une phrase seulement, le chanteur cesse de suivre la basse continue, qu'il brode à peine.

La cantate finit par la répétition de l'ensemble à trois voix, que maintenant les violons accompagnent : quelques
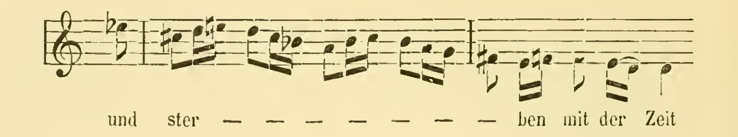
[1] Upsal, *Tab.* 82 : 42, fol. 10*b*1.

[2] L'introduction annonce la seconde partie de ce motif ; comparez-le au thème du cantique de Fritzsch (Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, I, p. 529, n° 1965).
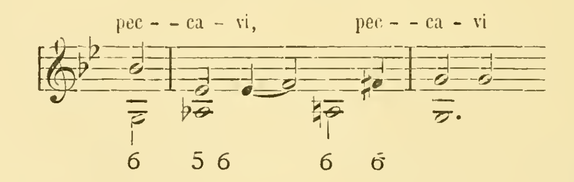
[3] La mélodie est encore analogue à celle du cantique de Fritzsch.

accords le complètent, pour que les voix redisent, deux fois encore, *Welt, packe dich.*

Dans l'*Aria* pour soprano et deux violons, *Entreist euch meine Sinnen, und steiget Wolcken auff*[1], paraît encore l'impatience de quitter cette vie. Buxtehude y traite l'«air à plusieurs couplets», avec une élégance qui lui est personnelle; cependant, il n'évite pas, de la sixième à la neuvième mesure, les formules banales, mais se rachète par cette phrase, qui prépare la conclusion :



La cantate *O clemens, o mitis, o coelestis pater*[2], pour soprano solo et quatre instruments, que Düben a conservée dans ses tablatures sous le nom de Buxtehude, appartient au temps du carême. Les remords de l'enfant prodigue en sont le sujet : la parabole de l'enfant prodigue (Luc, XV, 11) est lue le samedi qui précède le troisième dimanche de carême. Nous savons que Buxtehude a écrit sur cette parabole une *Abendmusik*[3], en 1688. La cantate *O clemens* est peut-être l'ébauche d'une scène de cette œuvre. On y reconnaît des tournures d'harmonie familières aux Italiens[4],



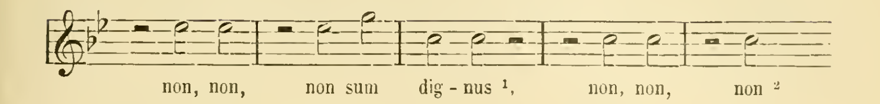
[1] Upsal, *Vokalmusik*, VI, 7 (parties séparées).

[2] Upsal, *Tab.* 84 : 39, fol. 22*b*1.

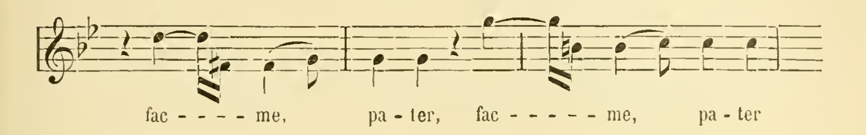
[3] Lettre du 5 février 1689, publ. par M. Hagedorn dans les *Mittheilungen des Vereins für Lüb. Gesch.* 1888, p. 196.

[4] En particulier la série d'accords appliqués à la basse chromatique si souvent citée (voyez à la p. 295, note 1).

les thèmes de Carissimi, et les répétitions obstinées de Tunder.



Au milieu d'un récitatif accompagné à trois parties par l'orchestre, nous trouvons des motifs véhéments qui nous rappellent Carissimi[3], et nous annoncent Krieger[4].



Comme un refrain, surviennent, après chaque épisode, les invocations *o clemens, o mitis*, entrecoupées, auxquelles répondent les violons[5]. Pour conclure, le compositeur répète l'introduction tout entière, et la première phrase du chant, suivie de quelques mesures d'orchestre; là, se rencontre un mouvement de basse, accompagné d'accords persistants dont il contredit l'harmonie, opposition fréquente chez Buxtehude.

Plusieurs cantates sont destinées au temps de la Passion: du moins, le souvenir du supplice de Jésus-Christ y est rappelé en termes émouvants. Dans *Dein edles Hertz*[6], que Buxtehude écrit pour quatre voix et cinq «violes», le premier chœur et les deux premiers airs nous retracent les

1 Voyez *Audite omnes* de Carissimi, mes. 8 (Upsal, *Tab.* 83 :3); cf, *Emendemus in melius* du même compositeur (Upsal, *Tab.* 83, fol. 24 *a*).

2 Œuvres de Tunder, éd. Seiffert, p. 38.
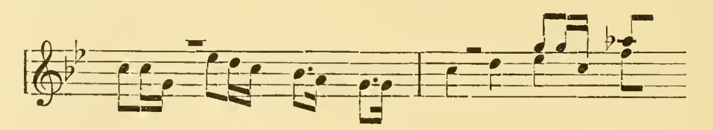
3 *Heu miser*, dans l' *Historia divitis* (bibl. nat. Vm[1] 1476).

4 *Wie bist du denn, o Gott*, de J. P. Krieger (*Denkmäler deutscher Tonkunst*, IIte *Folge*, VI, 1, p. 127). Cf, plus haut, p. 201.
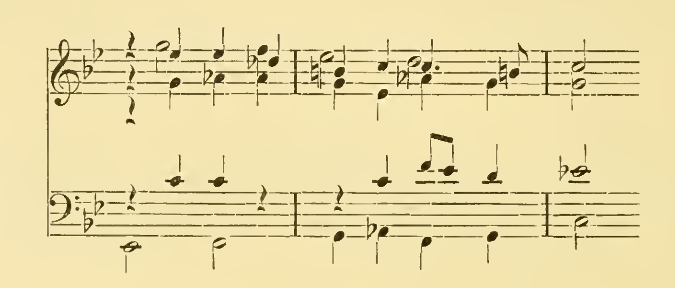
5 Ils ne répètent point les motifs chantés, mais les continuent, de sorte que la ligne mélodique se développe avec ampleur. — A la fin d'un interlude, avant la cadence qui affirme le ton d'*ut* mineur, Buxtehude écrit cet accord, heureusement trouvé : *fis*, $\overline{es}$, $\overline{as}$, $\overline{\overline{c}}$.

6 Upsal, *Tab.* 82 : 35, fol. 19 *b*.
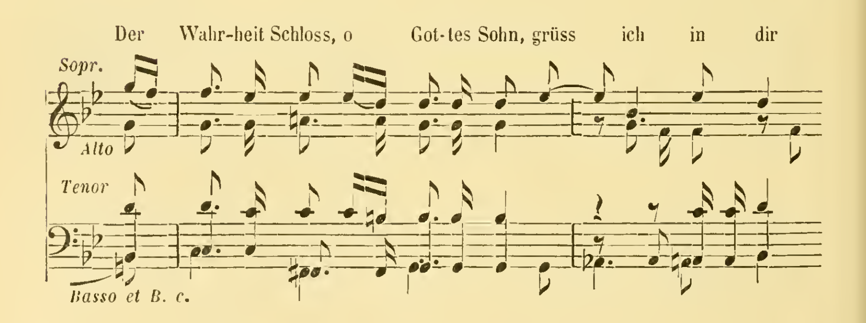
douleurs du Messie crucifié. La *Sonata*, de caractère sombre, est en trois parties : une introduction, formée d'accords lents, au dessus desquels s'écoule un motif descendant ; une sorte de fugue, dont le thème comprend le motif de l'introduction,



enfin, deux courtes phrases, dont la seconde, qui se répète, est d'une harmonie pénétrante :
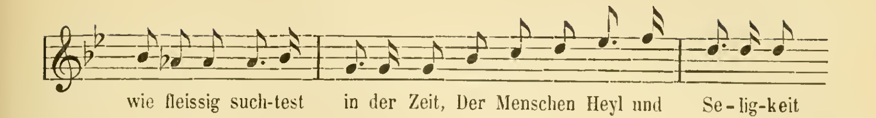


La richesse de quelques mesures, dans le chœur,



fait que l'on pardonne à Buxtehude d'y avoir introduit, harmonisé d'ailleurs ingénieusement en mineur, un motif qu'il prodigue [1].

[1] Comparez les ex. donnés p. 191, p. 253 et p. 263.



Dans la ritournelle, des accords répétés, et des tons chromatiques ascendants entretiennent le pathétique.
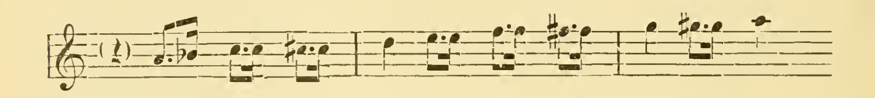
Les airs d'alto, de ténor et de basse sont composés sur une même basse continue, sans que l'harmonie soit semblable, en chaque air[1]; la suite chromatique montante qui occupe la troisième et la quatrième mesure, accompagne, dans l'air d'alto, fort expressivement, les mots *als du verwundet, arm und bloss,* etc. tandis que, dans les autres airs, elle est loin d'avoir le même accent. Les quatre «instruments» jouent dans l'air de basse, qui est une variation, parfois habile, de la basse continue.

Après ces trois airs en *ut mineur*, le soprano et l'alto chantent, en *mi bémol majeur*, les premières mesures d'un duo. Tout d'abord, ils modulent ensemble, en tierces, puis dialoguent, et s'unissent encore: séparées, les voix laissent mieux entendre leur supplication (*in rechter Demuth fleh ich sehr*) où la basse, de nouveau chromatique, mêle sa plainte: jointes, elles symbolisent déjà ce qu'elles demandent (*Du wollst dein Hertze nimmermehr von meinem Hertzen scheiden*). Après ce duo, qui finit en *ut mineur*, les quatre voix et les instruments édifient, sur la basse commune aux trois premiers airs, un chœur que tous animent, au commencement, de la même cadence: puis cet ensemble rythmique se dissout, et, dans les six dernières mesures, la «basse donnée» est réalisée en style d'imitation, non sans mouvement, mais au moyen de motifs peu recherchés. La conclusion de la cantate, à $^3/_4$, encore que la cadence, très marquée, en soit un peu vulgaire, ne manque pas de poésie: après que l'on a redit, *piano, So kann ich, Herr, dadurch allein* /, *die Selig-*
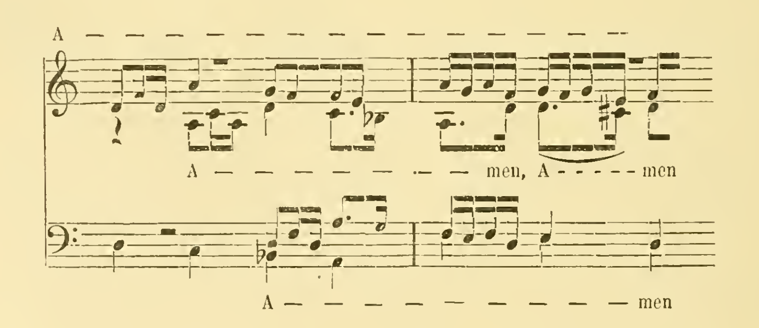
[1] Ainsi, dans l'air d'alto, la 3e mes. donne, pour le chant, *la* bémol, pour la basse, *fa* dièze, avec l'harmonie chiffrée $^7/_5$: dans les autres airs, nous trouvons, au même endroit, un accord de sixte.

keit geniessen, Buxtehude reprend encore le dernier vers, *pianissimo*, et finit par là.
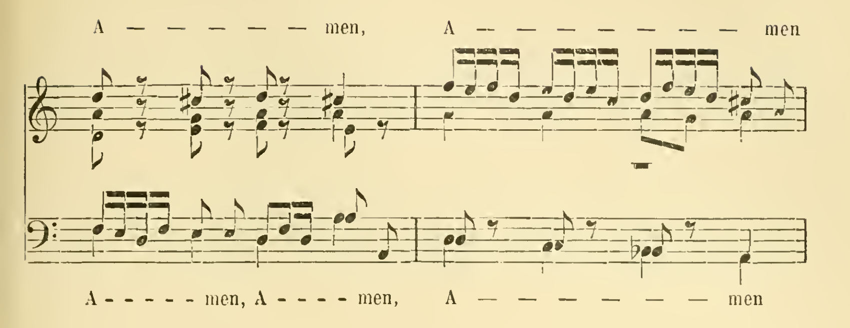
Tandis que cette cantate ne rappelle, qu'au début, les souffrances de Jésus-Christ, la cantate *Jesu, meines Lebens Leben*[1] est tout entière consacrée à les honorer. Après l'introduction où paraît (mesure 4) ce motif, solennel et pathétique,



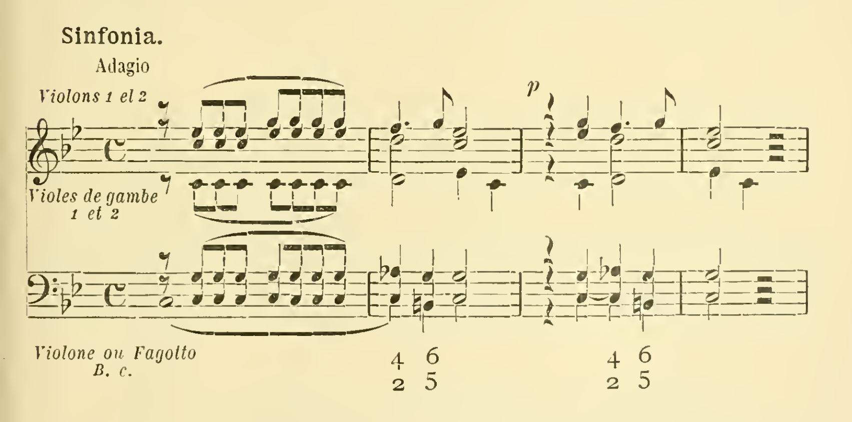
Buxtehude traite, sur une basse de chacone de deux mesures, quatre fois répétée en chaque strophe, cinq strophes du cantique d'Ernst Christoph Homburg. La première est un solo de soprano; la seconde un trio (alto, ténor, basse); la troisième un solo de ténor, la quatrième, un duo (soprano et alto). Après chacun de ces couplets, les instruments jouent quatre mesures d'interlude, sur la basse obstinée. La cinquième strophe est à quatre voix, et l'orchestre y alterne avec le chœur auquel, à la fin, il s'unit. Pour terminer, Buxtehude écrit un *Amen*, où il montre tour à tour de l'habileté et de l'originalité.



[1] Upsal, *Tab.* 82 : 37, fol. 1; même recueil, fol. 6*b* (*Corrigiert*); on a conservé les parties séparées de cette seconde version (*Vok. mus.* 6 : 13).



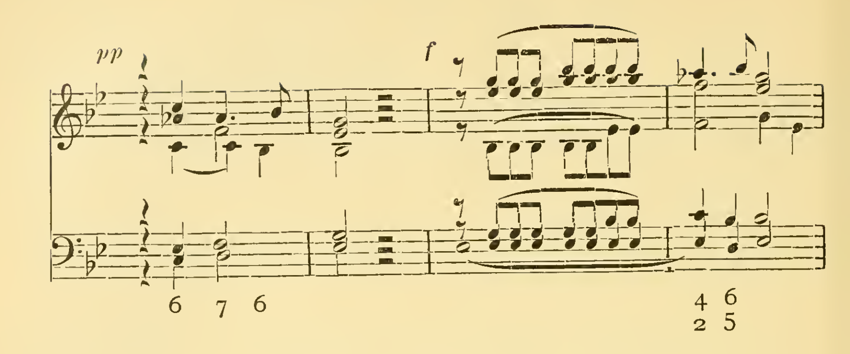
Enfin, la cantate *Fürwahr, er trug unsere Krankheit*[1] est une véritable «musique de semaine sainte», et par le texte[2], et par les proportions. Dans l'introduction, Buxtehude veut être dramatique et mytérieux: des accords tremblants[3], des réponses lointaines, une gradation chromatique de tons vacillants et entrecoupés, qu'il arrête sur un accord incertain; et, après cette grande inquiétude, une conclusion sûre, où la douleur pèse.
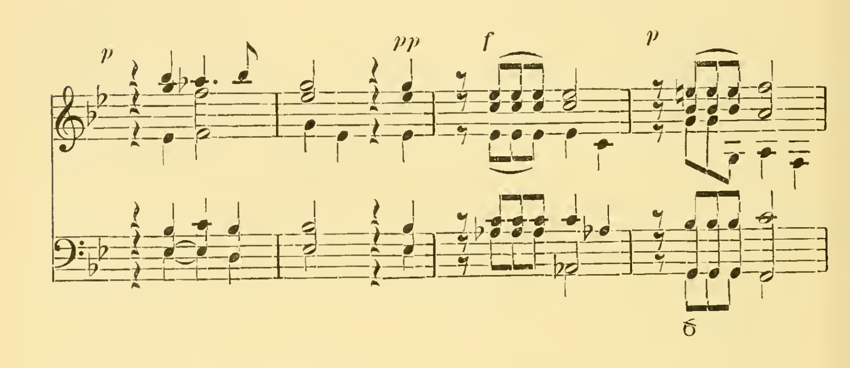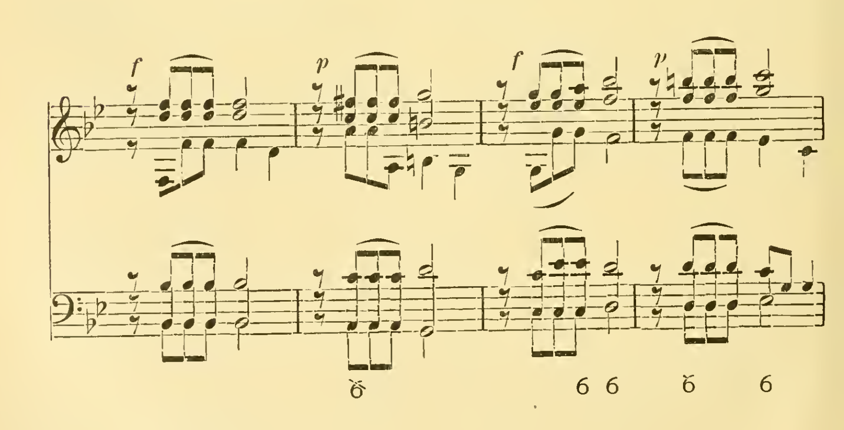


[1] Upsal, mus. voc. 6 : 9 (partition).

[2] Ce texte d'Isaïe (53, 4: *Vere languores nostros ipse tulit*, etc.) se trouve dans l'office du mardi saint et du vendredi saint.
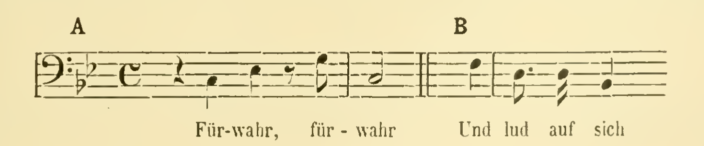
[3] Voyez à la page 274.


pp
f
6 7 6
4 6
2 5


p
pp
f
p
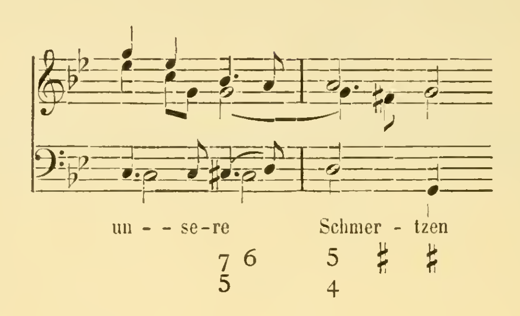

f
p
f
p
6 6 6

L'*arioso* dans lequel la basse, accompagnée des instruments, expose le sujet de la cantate, est formé de deux phrases; le motif par lequel commence la seconde (B), est le reflet du motif placé au début de la première (A).
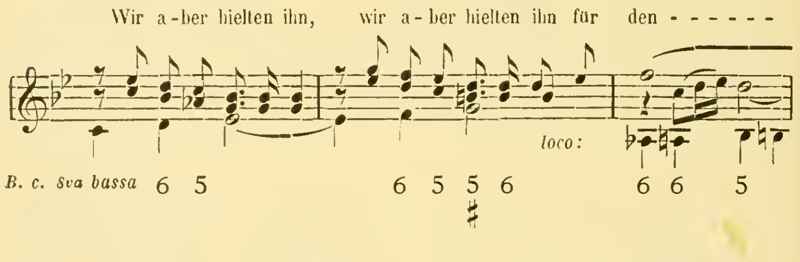


Pour les mots *er trug unsere Kranckheit,* le chant est martelé, puis syncopé; pour *unsere Schmertzen,* un accent
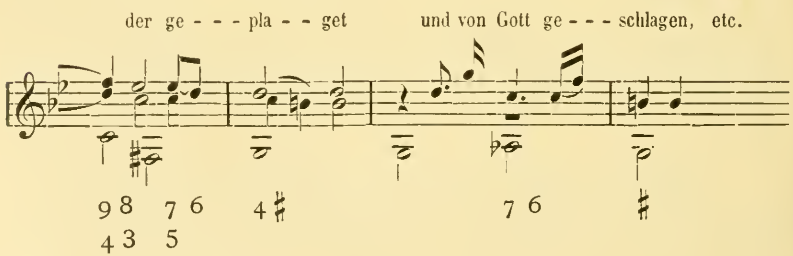
chromatique, placé sur une syllabe faible, reçoit encore l'appui de l'harmonie;



partout, enfin, les violons et les violes multiplient ou propagent le discours de la voix, par la mélodie ou par le rythme, et en accroissent le trouble par des promesses suspendues, par des frémissements, par des dissonances.

Les soprani poursuivent



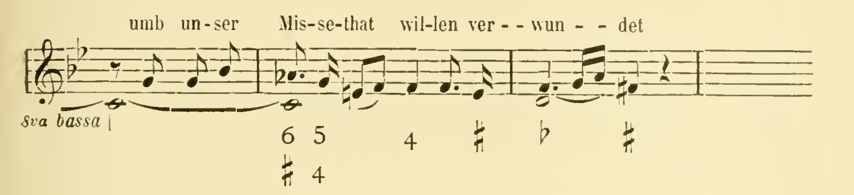


et la basse répète le premier *arioso*.

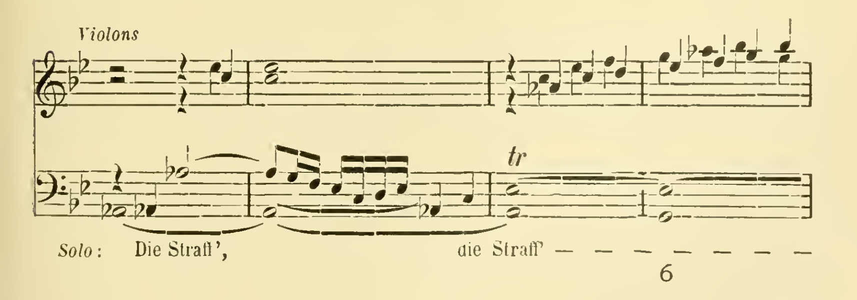
Par deux fois, d'abord en un trio (alto, ténor, basse) suivi d'un interlude *in tremulo*, puis avec le chœur entier,
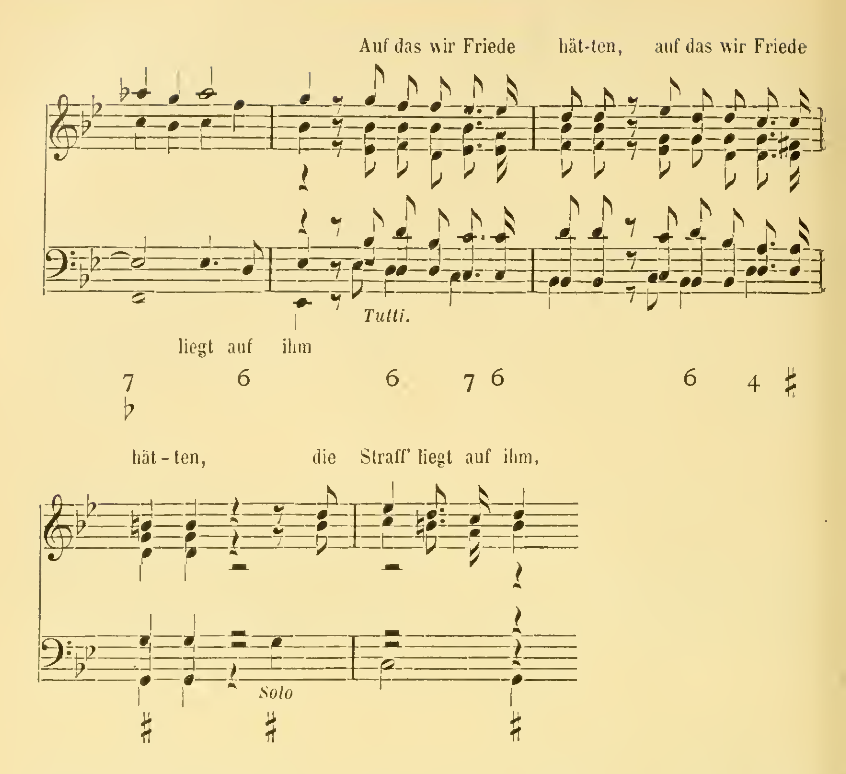
auquel se sont alliés les instruments, Buxtehude reprend et développe la phrase *Wir aber*, etc.; après quoi, solennellement, les trois voix graves redisent, seules, *und von Gott geschlagen*, etc., et l'orchestre termine cette première partie du chœur.

Accompagné des violes de gambe et du *violone*, qui rebattent lentement les accords, le premier *soprano* énonce ces paroles : *aber, er ist um unser Missethat willen verwundet.* Le récit en est orné, et ordonné : en répétant la fin de la première période, le compositeur forme une gradation montante, et c'est au second échelon qu'apparaît le mieux l'étrangeté poignante de la modulation.



Buxtehude en revient alors à la phrase chorale *Wir aber*, que suit le dernier chœur, annoncé par un court solo de basse.





Le développement de ce chœur est dû à deux répétitions de cette série d'accords, avant et après lesquelles, des solistes, par groupes, redisent *die Straf liegt auf ihm*. La péroraison, fuguée, est écrite sur un thème qui rappelle le thème joint, dans la cantate *Ecce super montes*, aux mots *et annunciantis*[1].

Dans plusieurs cantates, Buxtehude célèbre la fête de la Résurrection. Au commencement de *Heut triumphiret Gottes Sohn*[2] retentissent d'incessantes fanfares, mêlées aux tons du choral de Bartholomæus Gesius; quand le soprano a chanté la défaite de l'enfer et de la mort, éclate l'allégresse des trompettes dans un chœur, *Victoria*[3] ($^6/_8$), qui

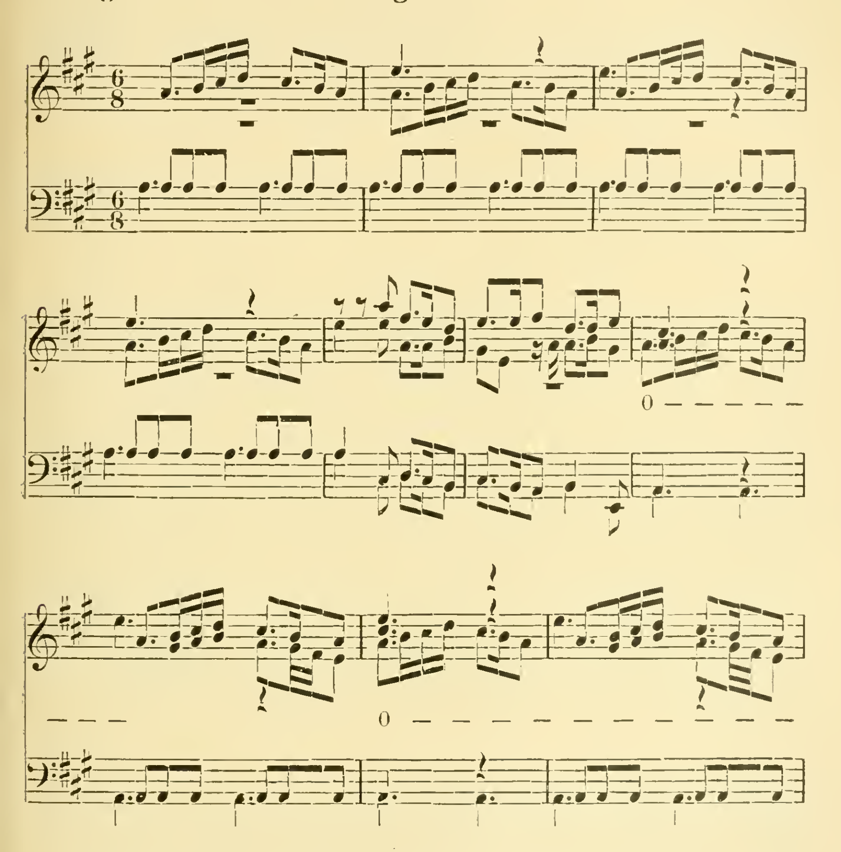
[1] Voyez plus haut, p. 187.

[2] Bibl. roy. de Berlin, Ms. 2680; bibl. de Lübeck, copie de M. le prof. Stiehl.

[3] On trouve aussi ce cri de triomphe dans l'*Hist. de la Résurrection* de Schütz.
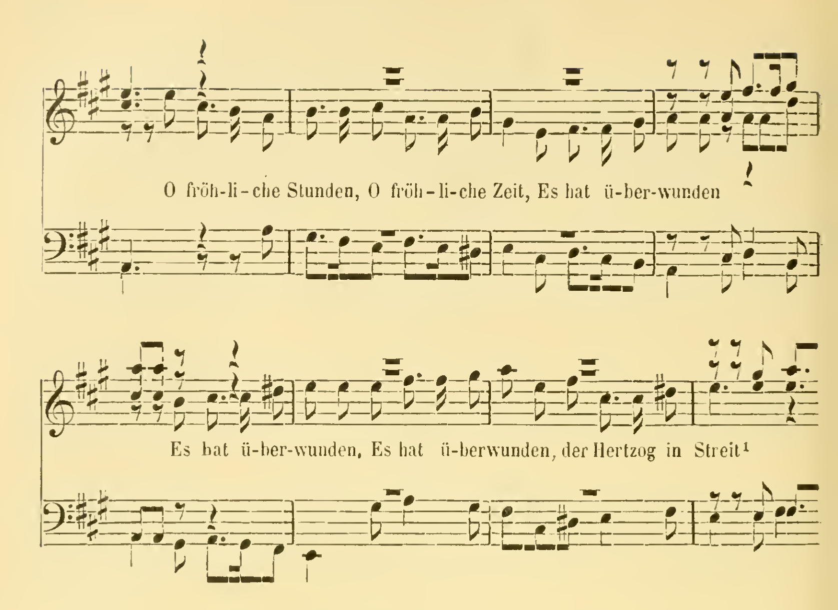
sera chanté deux fois encore, après le verset *Teuffel, höre auf* (soprano solo et continuo), et après le court duo du ténor et de la basse. Le chœur final a été publié : c'est, dit M. Romain Rolland, « du pur Haendel, et du plus beau »[1].

Le soprano solo, accompagné de deux violons, viole de gambe et basse continue, suffit pour célébrer le Christ vainqueur, dans *O fröliche Stunden*[2]. Lumineuse, agréablement cadencée, cette cantate est, pour le jour de Pâques, un long et charmant *Frühlingslied*.
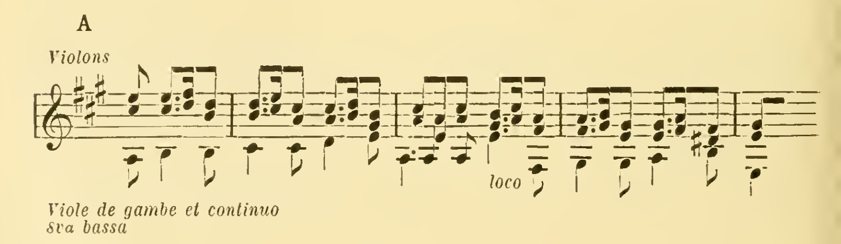


[1] *Haendel*, 1910, p. 39. Voyez ce chœur, p. 167 de l'éd. Seiffert déjà citée *Denkmäler deutscher Tonkunst*, 1re *Folge*, 14) et l'étude de M. M. Seiffert, *Buxtehude, Händel, Bach*, dans le *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für* 1902, p. 27.

[2] Upsal, *Tab.* 85 : 84, fol. 22 *a*. M. Maury l'a fait entendre à Paris, au cours de sa conférence sur la « musique de Pâques », le 28 mars 1912.
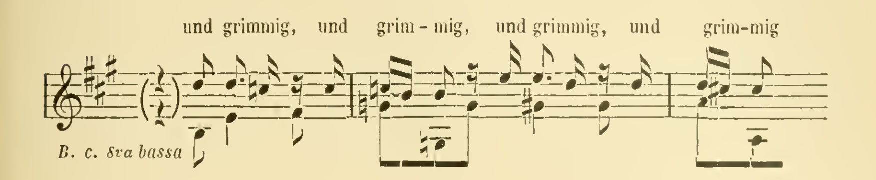


Ce courant limpide agite, sans relâche, les mêmes reflets et les mêmes murmures. Buxtehude voudrait bien qu'il roulât, comme des pierres arrachées aux monts, les rudes syllabes de défi, *Trotz Feinden, trotz Teufel, trotz Tod;* mais toute violence est dissoute en ces flots réguliers. Même quand, à l'imitation des trompettes, le chant évoque le guerrier, seul vainqueur de la mort, les balancements du rythme amollissent les appels, si haut que la voix les lance. Seules, paraissent en perfection, dans cette musique, les visions heureuses; rien ne pourrait mieux nous annoncer une «vie délivrée de peine et de misère», que cette jolie période où les dissonances ne sont qu'une caresse de plus.
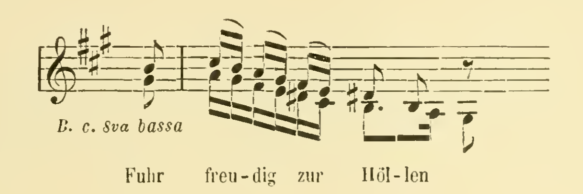


1 Le texte de cette cantate est de J. Rist (*Festandachten*, 1655).

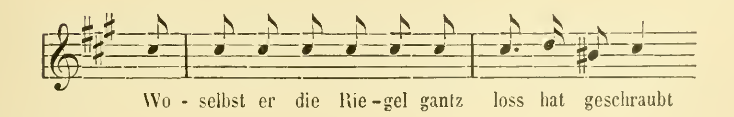
Pour atteindre à la force, il faudrait, d'abord, rompre la chaîne fleurie : Buxtehude y parvient seulement quand il traduit les vers qui nous parlent de Satan et de l'enfer (... *hat immer bisshero den Meister gespielt, / Und grimmig nach unseren Seelen gezielt*),



et quand il fait gronder cette double gamme[1].
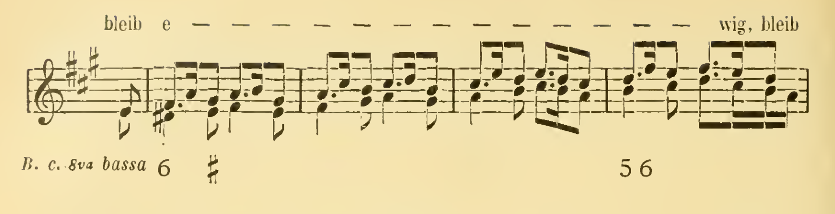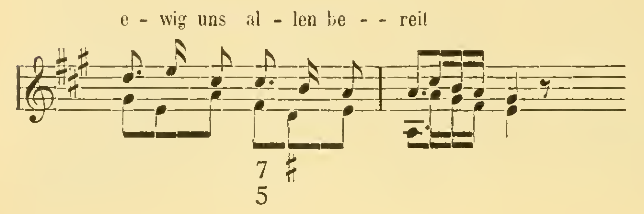


Il renonce de même à toute tendresse quand il déclame



mais y revient bientôt, présente de nouveau l'image qu'il nous a déjà offerte (A), et en dessine la réplique.
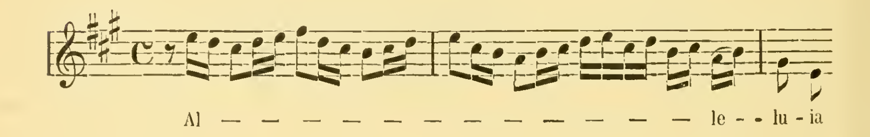
[1] Il y a aussi de la vigueur dans le dialogue entre la voix et l'orchestre où se répète le motif joint à ces mots *und kraftig*.
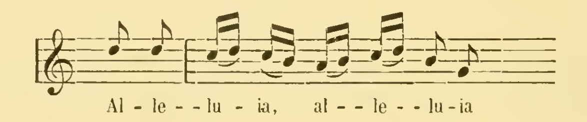




Les violons et le soprano se disputent les fragments de cette mélodie, en un dialogue ingénieusement développé.

L'*Alleluia* final contraste avec toute cette douceur.
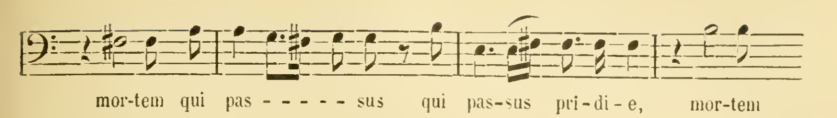


L'introduction exceptée[1], toute la cantate *Surrexit Christus hodie* est entraînée par ce motif :

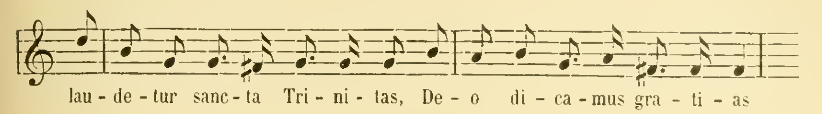


Dès que la basse a exposé le sujet, avec une volubilité tout italienne, les deux soprani, ayant, pour ainsi dire, pris l'élan (*alle, alle*), le présentent ; les instruments le répètent, et, dans la conclusion de la première partie, il s'étale. En deux passages, cependant, on ne l'entend point : quand la basse rappelle que Jésus avait été mis à mort,

[1] Upsal, *Tab.* 86 : 23.
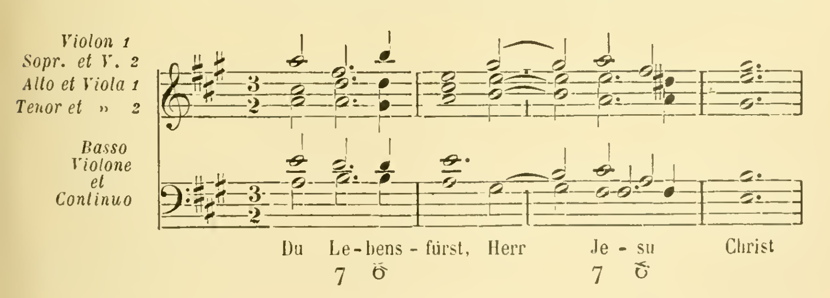


et au début de la strophe *In hoc paschali gaudio*. S'il appartient aux soprani d'énoncer le texte, c'est la basse qui reprend ce refrain, et, si les trois voix discourent en même temps, c'est l'orchestre qui le ramène. L'œuvre entière est de caractère populaire; vers la fin, avec excès. Ce motif



ressemble vraiment trop à la sonate villageoise que jouent les ménétriers, quand Daniel Speer nous décrit une *Schwäbische Bauern-Hochzeit*[1].

Nous avons déjà étudié une cantate pour l'Ascension, *Gen Himmel*[2]. Dans la version qu'il nous donne du cantique *Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ*[3], Buxtehude trace une image vigoureuse du «prince de vie, qui est emporté vers le ciel». La *Sonata* (5 instruments et basse), est impétueuse (*Vivace*) et trépidante; mais il y a de la précision dans cette fougue, des haltes soudaines où l'on croit entendre le choc des armes frappées au sol (mesure 6), et des progressions saccadées, comme d'une troupe à la manœuvre Le chœur attaque, ainsi qu'un bataillon massé,
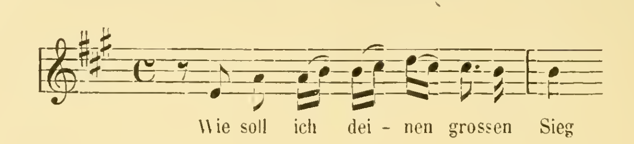


[1] Voyez al citation tirée du *Recens fabricatus Labor* (1685) que j'ai donnée dans l'*Esthétique de J. S. Bach*, p. 489.
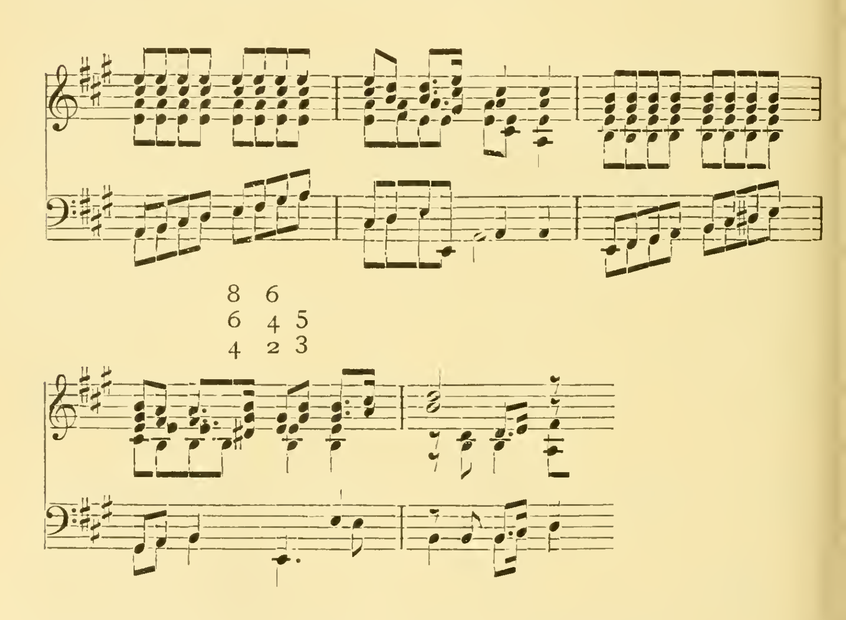
[2] P. 222.

[3] Upsal, *Tab.* 83 : 43.

et le motif que le soprano impose, quand cette lourde cohorte a passé, retentit comme la chamade[1].
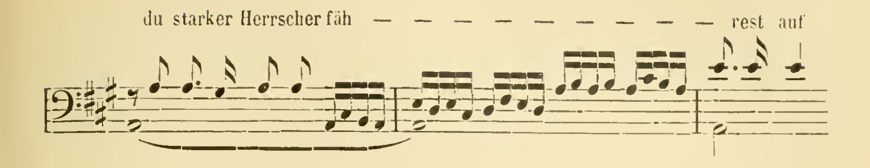


Des airs qui suivent, le premier, pour soprano et alto, ne manque pas d'une certaine ardeur, encore que la persistance des tierces en affadisse l'expression; le second, pour basse et orchestre, est très coloré. La ritournelle que l'on joue après le duo d'alto et de soprano,

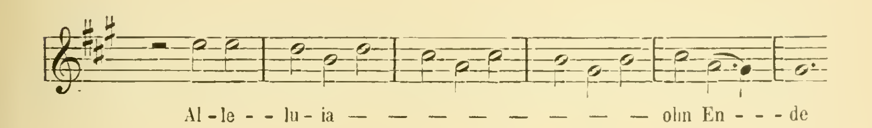


prépare à cette musique violente, qui dépeint l'ascension du héros, les cris de joie et de louange, le triomphe, par des vocalises infinies.

[1] Le violon le répète, après quelques mesures, à l'octave supérieure.



La strophe *Zieh' uns dir nach* est chantée par l'alto, le ténor et la basse : l'harmonie en est ornée de passages symétriques, au début (C). Après quelques mesures à $^3/_4$, Buxtehude achève à quatre temps, par des phrases déclamées en solo, qui se réunissent et forment une conclusion assez solennelle. Le dernier chœur commence comme le premier, est plus développé, et se relie à un *Alleluia* où le compositeur traite d'abord en imitations, puis par accords, ce qui en marque mieux encore le caractère, un motif d'allure populaire.
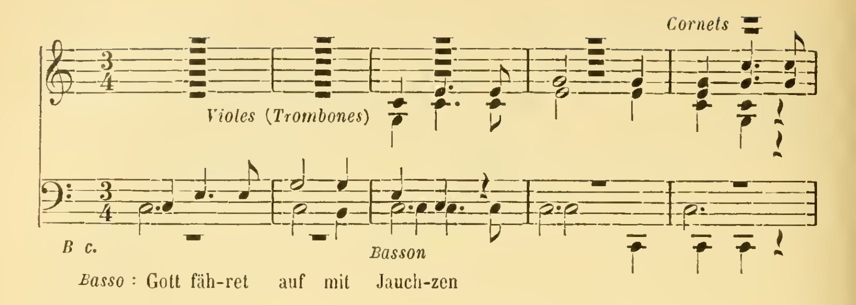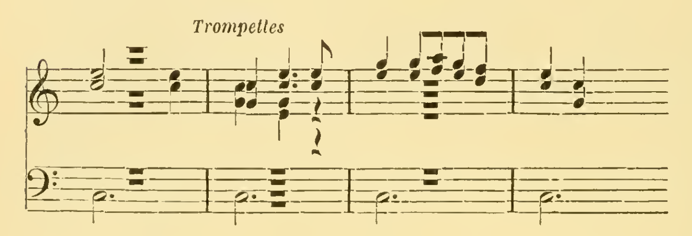


L'orchestre d'une autre cantate pour l'ascension, *Gott fähret auf*, est, dans les premières pages, entièrement composé d'instruments à vent : deux trompettes, deux cornets, deux trombones, et un basson, avec le *continuo* [1]. Dans la *Sinfonia*, Buxtehude dispose, avec variété, les mélodies uniformes des trompettes : à cinq parties, les cornets, les trombones et le basson répondent aux claires fanfares, et ne les répètent ou ne les annoncent qu'en les enrichissant.

Quand on a lu la première phrase du solo de basse qu'il donne ensuite, on sait comment il le développera [2].
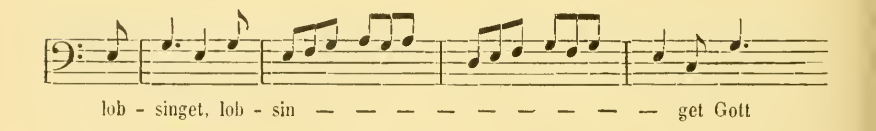
[1] Upsal, *Tab.* 82 : 43, fol. 8 *b*[1].

[2] Il le termine en répétant la première phrase.
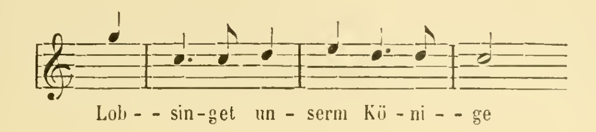




A ce sixième verset du psaume 46, succède la première strophe du cantique de Rist, *Du Lebensfürst ;* Buxtehude y applique une mélodie un peu vulgaire, destinée au soprano. Les violons et les violes y ajoutent une ritournelle, et la basse reprend le psaume 46 (7e verset). Les violons, les cornets et les violes, tour à tour, alternent avec la voix, d'après ce motif, qu'ils présentent en tierces parallèles.



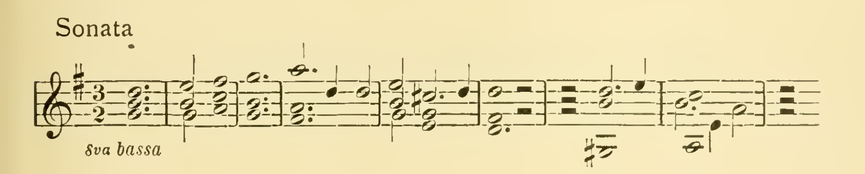
Entre deux airs, où se continue le choral[1], est inséré le deuxième verset du psaume 46, que chante la basse, accompagnée des trompettes, cornets et trombones (violes), et la cantate finit par la répétition, en chœur, des versets *Gott fähret auf*, et *Lobsinget Gott.* Les instruments de cuivre

[1] L'un est chanté par le second soprano sur la même mélodie que la strophe chantée par le premier; le second est un trio, composé sur la basse du premier couplet.
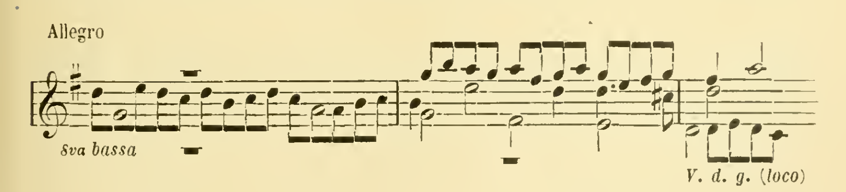
y participent, par dialogue, et par écho, avec la même loquacité monotone, et altière, que dans le premier air de basse. La conclusion dépend de ce motif, que Buxtehude emploie volontiers en ses œuvres[1].



Pour le second jour de la Pentecôte, Buxtehude a composé la cantate *Also hat Gott die Welt geliebet*[2], où le soprano est accompagné de deux violons, d'une viole de gambe et du *continuo*. La *Sonata* est divisée en deux parties, écrites l'une et l'autre à $^3/_2$. Après une introduction calme,

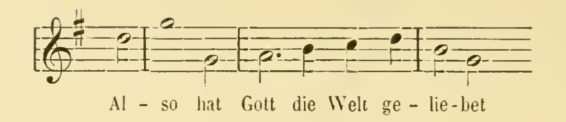


les instruments jouent un *allegro* fugué,
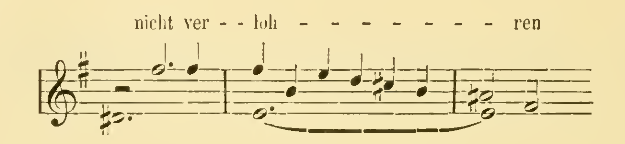


dont la conclusion est ralentie, et douce. L'orchestre répond au soprano, dans l'air qui suit, de sorte que le début de cet air est une sorte de dialogue, où domine ce motif:
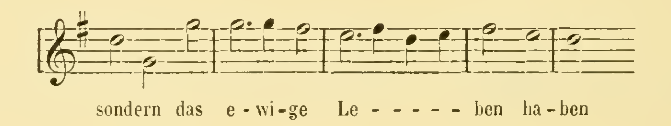
1 Voyez l'éd. Seiffert, p. 40, dern. mes.
2 Lübeck, A 373, fol. 77 *a* (part. en tablature).
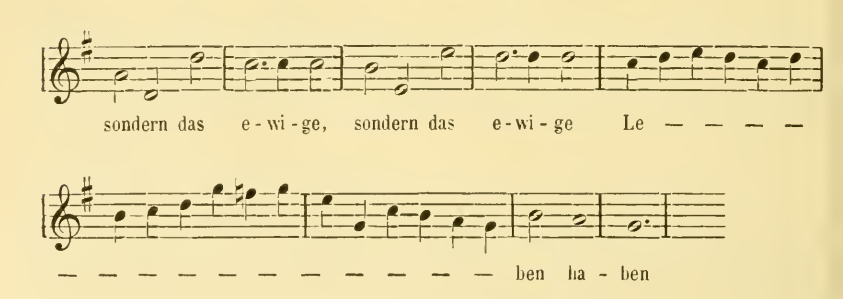


Les modulations en mineur par lesquelles cette musique se développe, ne manquent pas d'une certaine tendresse d'harmonie,



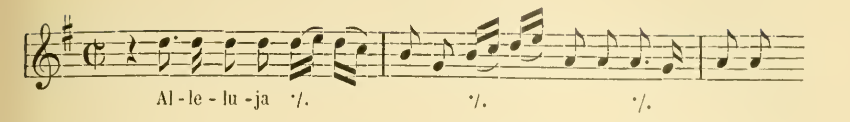
les dernières phrases, que les violons répèteront, annoncent la vie éternelle, par des motifs éclatants,
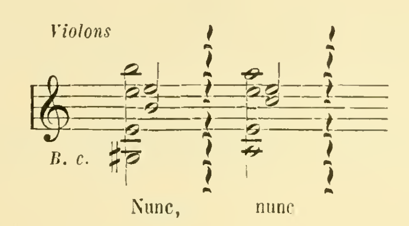


et le chant se termine par une vocalise dont le dessin et la cadence ont plus de vigueur que de recherche.



L'*Alleluia* final suit une reprise de la *Sonata* qui sert d'ouverture à la cantate; les violons y répètent, en imitations, le thème chanté par le soprano
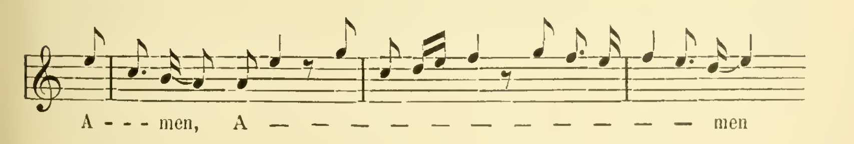


Quelques strophes qui appartiennent à la liturgie latine forment une cantate pour la fête de la Trinité[1]. Trois violons, le basson et le *continuo* accompagnent les deux soprani, et le chant, aussi bien que l'orchestre, poursuivent de douces litanies, dont la mélodie balancée ($^6/_4$) n'accueille des tons vigoureux que pour proclamer, comme au son des trompettes, la gloire de Dieu[2]. Là, seulement, le musicien considère la majesté de la triple divinité, que les magistrats de Lübeck se chargeaient alors de rendre redoutable, dès cette vie, à qui l'outrageait[3], et il a bien soin de marquer, par des accords distincts et impérieux,



que, dès à présent, on est tenu de la glorifier.

L'*Amen* est écrit sur une basse obtinée de quatre mesures, tantôt accompagnée d'alertes fioritures,
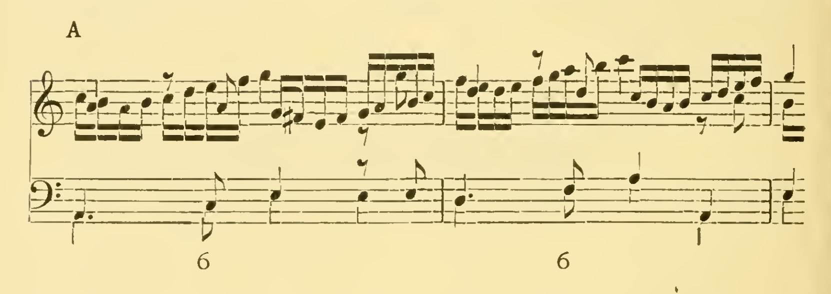


[1] Upsal, *Tab.* 82 : 35, fol. 9 *b*[3].

[2] *Deo patri sit gloria, ejusque soli filio* (les soprani chantent à l'unisson *ejusque soli*).

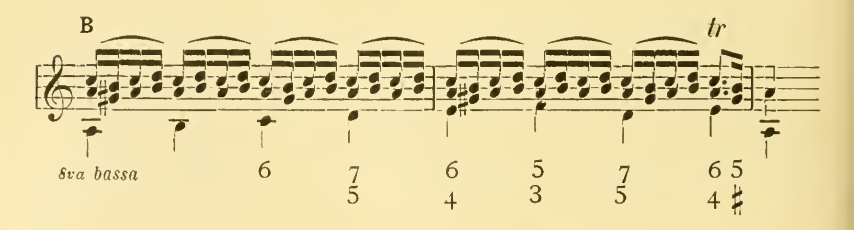
[3] En 1687, on décapita un compagnon forgeron qui avait discouru sur la Trinité dans les auberges (Hoffmann, *Gesch. der freien und Hansestadt Lübeck*, II, p. 109).

tantôt traitée en style d'orgue (7e et 6e mesures avant la fin); tantôt réalisée par les chanteurs, tantôt par les violons, tantôt par les uns et les autres avec une inépuisable diversité.

Il semble que la cantate *Befiehl dem Engel*[1] soit destinée à la fête de l'archange Michel, que tant de compositeurs ont célébrée par une représentation de la «bataille céleste»[2]. Le sujet que traite Buxtehude est bien différent : ce ne sont point les anges qui combattent, mais les anges qui protègent, que nous désigne le cantique dont il dispose ici les strophes, *figuraliter*. Partout, il s'ingénie à nous mettre en l'esprit l'image de ces messagers de Dieu; dès que, dans l'introduction, la basse a bien marqué les premières notes du choral[3], les violons qui l'ont accompagnée avec quelque solennité, émettent des gammes ascendantes[4],



et, pour conclure, ils entretiennent, au-dessus de l'orgue et du *violone* qui cheminent gravement, des tierces ondulantes;



[1] Upsal, 50 : 5 (parties séparées).
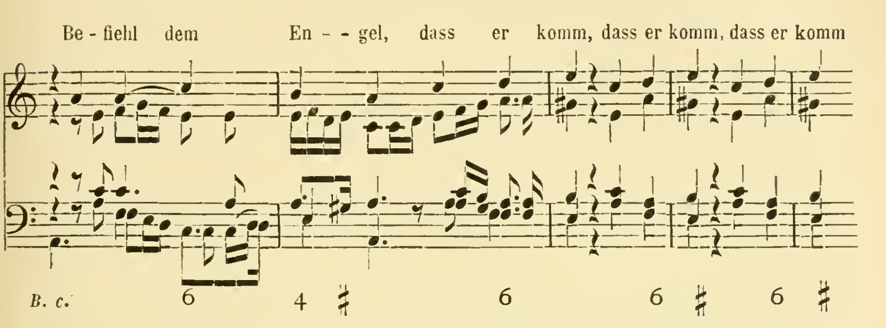
[2] Cf. L. Meinecke, *Michael Altenburg* (*Sammelbände der J. M. G.* V, p. 43), et M. Seiffert (*Denkmäler deutscher Tonkunst*, 1, 6, p. VII). Zeutschner a aussi travaillé sur le même sujet.

[3] Buxtehude procède ici comme dans *All solch deine Güt'*.
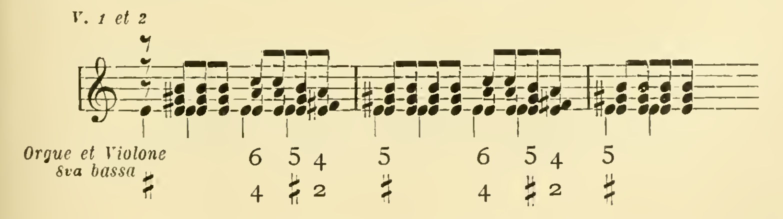
[4] La basse participe encore du thème du cantique.

on ne saurait mieux décrire la montée soudaine (A), puis le vol ralenti, et la vigilance opiniâtre (B). Dans ces mesures, où il semble dépeindre les oiseaux de mer qu'il a vus si souvent planer à l'avant des vaisseaux, comme pour les guider, Buxtehude interprète à merveille les passages de l'*Exode*, que le cantique évoque : « Et j'enverrai mon ange, qui te précède, et te garde, dans le chemin » (XXIII, 20; cf. XXXII, 34).

Il y a tout autant de poésie, et d'allusions symboliques dans le chœur,



ne serait-ce que par la répétition des mots, ou par le dialogue des voix avec les instruments; les violons ramènent de la dominante à la tonique, chaque fois que l'on a dit *dass er komm'* ; quand les chanteurs s'obstinent à reprendre les mêmes accords et les mêmes paroles, ils répondent, et intelligiblement. Enfin, ils développent, quand le texte indique seulement. Le vocabulaire musical du XVII[e] siècle est assez connu maintenant pour qu'il nous suffise de noter ce motif, que l'orchestre joue après *Gib uns die lieben Wächter zu*, et après *Dass wir fürm Satan haben Ruh'* [1].
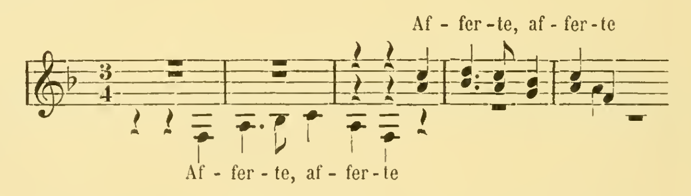


[1] Voyez des motifs semblables signalés dans l'*Esthétique de J. S. Bach*, p. 177.

La seconde strophe que Buxtehude traite est écrite à $^3/_2$, dans le même style de répliques et d'allusions que la première. La cantate se termine par un *Amen* fugué, dont le thème fort simple est ressassé avec beaucoup d'animation par l'orchestre et les voix.

* * *

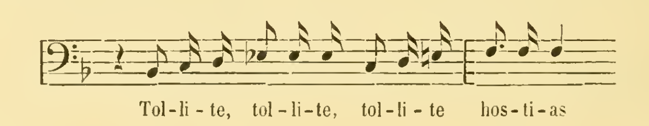
On peut classer les nombreuses cantates, qui n'ont point de place déterminée dans l'année liturgique, d'après la signification générale du texte que le musicien a choisi. Nous distinguerons, ainsi, des cantates pour les actions de grâces et pour la joie, des cantates pour les fêtes politiques, des cantates pour la dévotion pure.

Des premières, cantates de joie et d'actions de grâces, quelques-unes sont composées sur des paroles latines. Quelques versets du psaume 96 donnent la matière du motet *Afferte domino gloriam*, fait pour deux soprani, basse et orgue[1]. La première partie est le développement de ce motif,
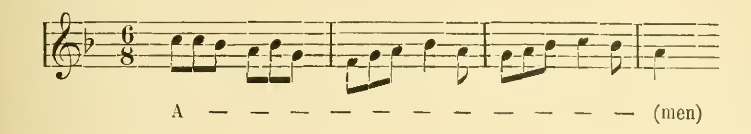


en deux strophes que sépare un duo (C) des soprani : *O Deus deorum.*

La seconde partie est presque entièrement occupée par le trio que Buxtehude compose sur ce thème.
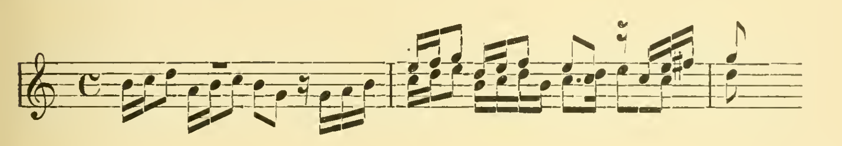


Upsal, *Tab*. 82 : 42, fol. 2 *b*²; parties séparées, 6 : 4.

Après un *adagio* où s'épanouit l'harmonie des trois voix (*Gustate, et videte quam suavis est Dominus*, etc.), on redit, avec une autre musique, *afferte gloriam*, et quatre mesures d'orgue relient cette reprise du texte à un *Amen* bien tissé, d'une trame continue, plus élégant que profond, certes, mais où quelques particularités sont dignes de remarque[1]: le sujet en est limpide.



Le psaume 134, suivi d'un *alleluia*, est tout entier dans le motet *Ecce nunc benedicite Domino*, que chantent l'alto, deux ténors et la basse, accompagnés de deux violons et basse continue[2]. La *Sinfonia* est alerte.
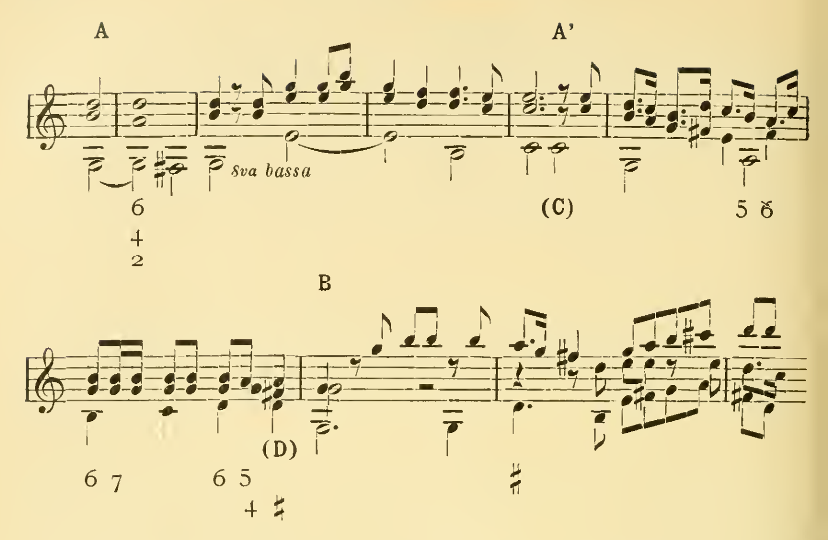


L'alto expose la première phrase, que les deux ténors, puis les deux violons répètent, en vocalises et en traits formés de tierces; après que la basse a présenté les mêmes motifs, les voix scandent les paroles *Ecce nunc benedicite Domino, omnes servi Domini*, en accords précis que l'orchestre agrandit.

Au début du second verset, le second ténor chante presque à la manière d'un récitatif, mais les trois autres voix poursuivent, en imitations, d'après d'autres motifs que le second ténor énonce aussi, quand il s'introduit dans cet ensemble, et l'orchestre reprend tout le passage. Ce que le ténor a déclamé prend alors beaucoup d'autorité (A).

[1] Par exemple la tenue des soprani, à laquelle est opposée la mélodie de la basse.
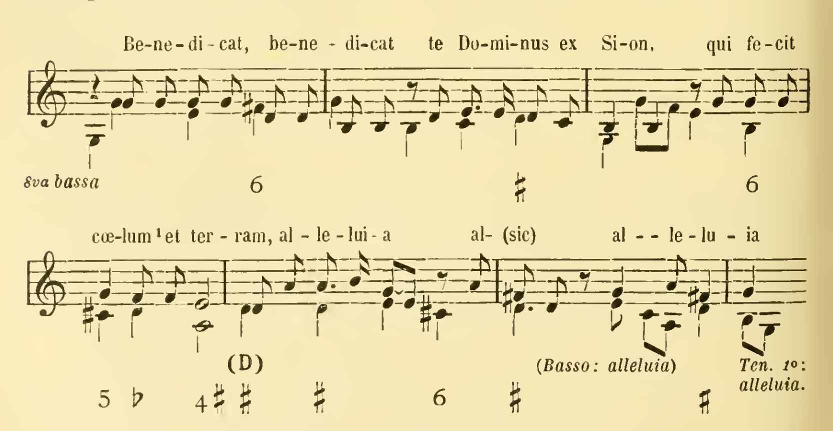
[2] Upsal, *Tab.* 82 : 34 (fol. 5 *a* [1]); parties séparées, 6 : 6.



Dans la conclusion de ce verset, aux accords que le chœur présente trois par trois, les instruments répondent par le second motif (A'), que les voix expriment aussi, dans les dernières mesures.

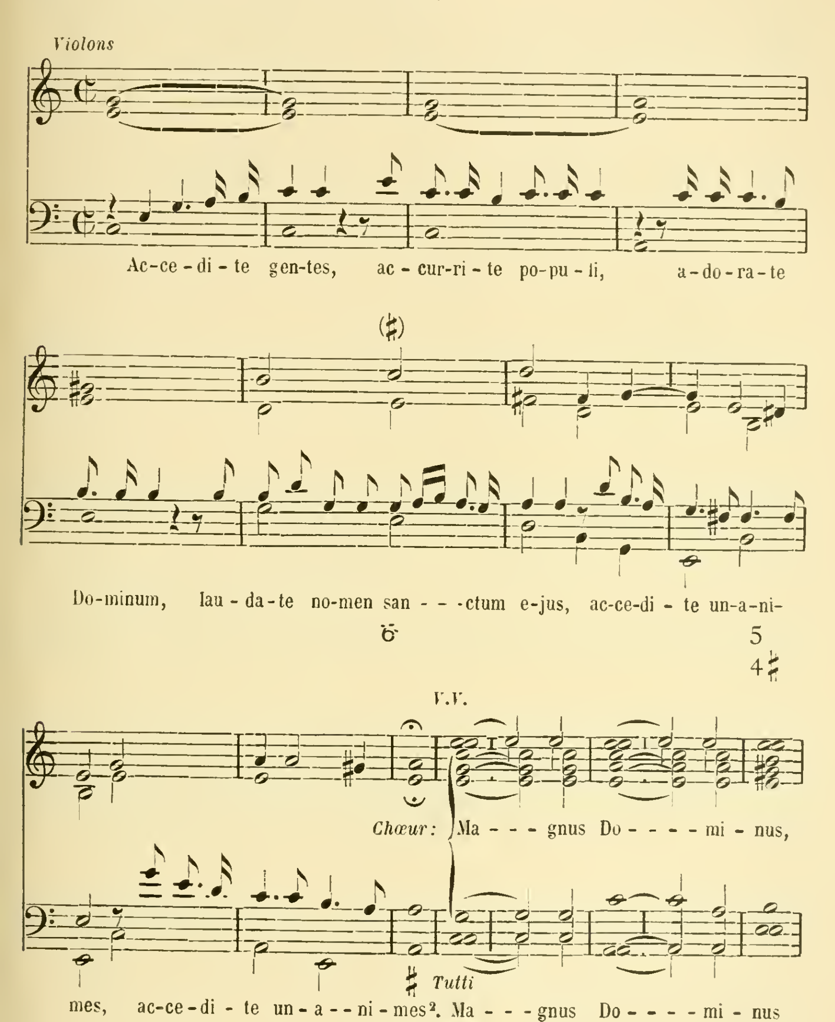
Le troisième verset est à peu près de même structure, mais moins ample, et sans mélange de déclamation et de lyrisme.

Par le solo d'alto, placé au commencement du dernier verset, on connaît tout ce que ce verset contiendra, quand le fugue l'aura étendu.
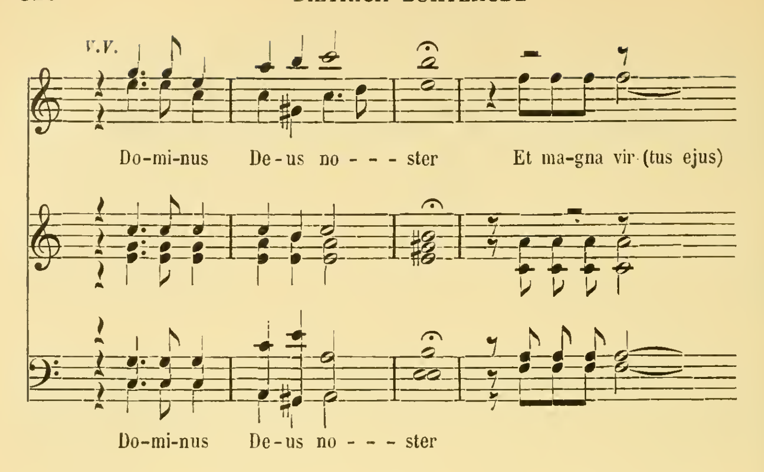


[1] Cette modulation mineure est d'un tour ancien.

Dans la cantate *Accedite gentes*[1] Buxtehude s'essaie aussi au style de récitatif. Comme un musicien de théâtre, il place des personnages, et les fait parler. N'est-ce pas une scène, où paraissent le héraut de quelque roi, et le peuple, que le commencement de cette œuvre?



[1] Upsal, *Tab.* 82 : 34, fol. 2 *a*[1].

[2] Un motif analogue se trouve dans le *Lucifer* de Carissimi, mes. 4 (B. nat. V m1 1306, *vox cantans*, p. 19. — Cf. H. Playford, *Harmonia sacra*, 2e l., 1693, p. 67. Bibl. du Conserv. 11602).



L'énumération des vertus de Dieu se prolonge en un chœur ($^3/_1$) dont les violons ornent les fermes accords; puis les chanteurs, par groupes, y ajoutent des louanges nouvelles,

Sopr. 1. et 2. Sua - vis, Sua-vis et mi - tis est, lon-

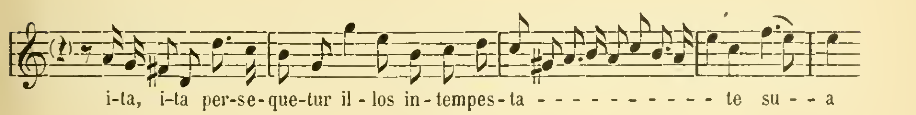
Alto et Tenor

B. c. Clemens et be - ni-gnus est

ga - ni - mis, et mul - - - tæ mi - se - ri - cor - di - - æ, in - vo-can-ti-

bus e — — — — — — — — um
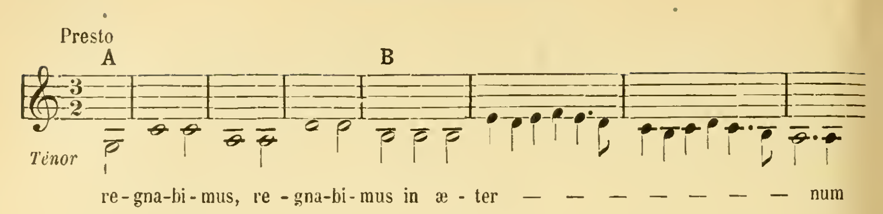
et l'orchestre intervient quand la basse, après les autres voix, entonne un cantique de glorification. La mélodie de ce solo de basse n'est pas sans ressembler à la mélodie des motets que l'on chantait à Hambourg, quand le *Collegium musicum* fut établi[1]: on y remarque une certaine ostentation d'énergie, des tirades qui exigent beaucoup de souffle, et des notes profondes (*mi* et *ré* graves), destinées à des chanteurs puissants. L'accompagnement recueille et alimente cette véhémence et cette vigueur: quand le chanteur, par une modulation qui surprend (*si* bémol après *ré* mineur), répète, comme un cri de guerre, *non est deus similis illi*, un appel strident et trépidant retentit à l'orchestre, et, partout, les violons amplifient, par des traits en tierces, les vocalises du soliste. De cette action commune, et de cette rivalité de mouvement et de couleur, il advient que l'emphase et la redondance ne sont point absentes de cette pièce. Mais la modération paraîtrait, ici, de la froideur: pour traduire ce texte, l'excès n'est que de la justesse. Dans les phrases que le soprano module et déclame après un chœur d'imprécations (*fugiant omnes iniqui*), il y a moins de grandiloquence; à la vérité, Buxtehude n'évite pas de déployer une roulade insignifiante, pour *flamma*, mais il trouve, pour *in tempestate*, la vocalise heurtée qui convient et, dans les mesures qui précèdent, se souvient à propos de Carissimi[2].



Un chœur fugué, auquel préparent des accords, cadencés en même temps par les voix et l'orchestre, complète la cantate. Le thème procède avec élan;

[1] Voyez le *Dedit abyssus vocem suam*, de Peranda (Upsal, *Tab.* 78 : 26, 25 février 1667, et les pièces de M. Köhler et d'Alb. Schop: *Exercitia vocis*, 1667, bibl. nat. Vm1 997).

[2] *Jephté*, déploration finale, éd. Quittard, p. 3.



dès le début, d'ailleurs, les violons entraîneront les voix, annonçant la seconde partie du thème (B) bien avant que le ténor ne la propose. Ce finale recevra ainsi l'impulsion, d'un motif fortement cadencé, et d'un motif fluide, qui se développeront simultanément, donnant à la masse mouvante qu'ils gouvernent, la force et la continuité.

Des trois cantates allemandes consacrées à la joie et à la reconnaissance, que nous n'avons pas encore étudiées, deux sont des paraphrases de cantiques, et la troisième est tirée d'un psaume.

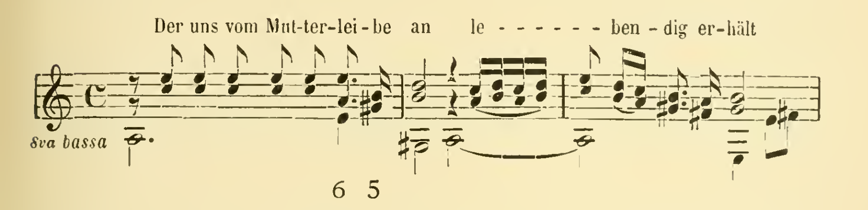
Dans *O Gott, wir danken deiner Güte*[1], après une *Sinfonia* à trois parties, de fort simple écriture, Buxtehude présente un chœur à cinq voix, d'harmonie pleine; les violons accompagnent, le premier, à l'octave du deuxième soprano, le second à l'unisson du premier, et ils jouent après chaque phrase du chant. Deux airs de soprano, et un trio (deux soprani et basse) sont écrits sur la même basse continue, avec les mêmes interludes des violons, et ils sont suivis de la même ritournelle. Pour finir, on reprend le premier chœur, qui est la meilleure partie de l'œuvre.

La cantate *Nun danket alle Gott*[2] a plus d'éclat, sinon beaucoup plus de valeur. C'est une des œuvres où Buxtehude s'est le plus étroitement asservi à l'indigente magnificence des trompettes. Même dans la *Sonata*, où les deux violons et la basse pourraient éveiller tous les tons, il dépasse à peine les limites que les trompettes ne franchissent point. Il se plaît à étendre, par des reprises, une ritournelle pour deux trompettes, dont la basse, pendant trente-deux

[1] Upsal, *Tab.* 85 : 10 (fol. 30*b*[5]).
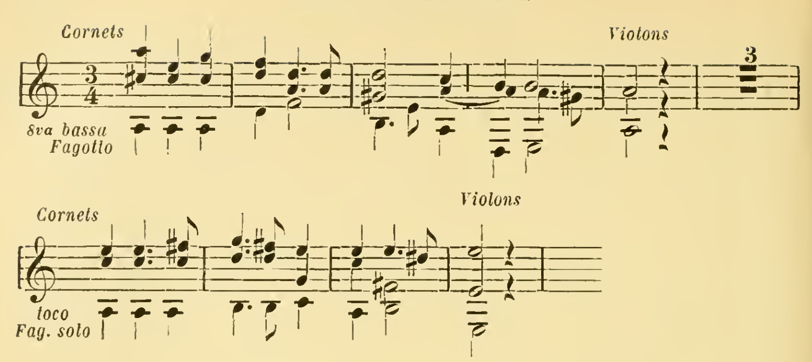
[2] Upsal, *Tab.* 82 : 39; Lübeck, A. 373, fol. 11 *b*.

mesures, ne quittera point l'*ut*. Et, plus loin, les voix ne chantent guère que des motifs que les trompettes joueraient, à moins que le chœur ne soit astreint à former, avec les violons, les cornets, le *fagotto* et la basse, une harmonie obstinément réduite aux accords de la tonique et de la dominante, en accompagnement aux tierces rebattues des trompettes. Après tant de vigueur uniforme, la strophe *Der uns vom Mutterleibe an lebendig erhält*, chantée à cinq parties, avec le *continuo*, semble, au commencement, d'une ravissante nouveauté, par le seul miracle de la modulation.



La ritournelle des trompettes, et la reprise d'une partie du premier chœur, suivent cet épisode ; puis, à défaut de la variété dans les motifs, Buxtehude s'efforce de mettre de la variété dans la sonorité : quand on chante *Er gebe uns ein fröhlich Herz*, les cornets répondent aux voix, les trompettes aux cornets, les violons aux trompettes. Le chœur entier, avec tous les instruments, interrompt ce colloque; les cornets le renouent, et, vers la fin, après une brève allusion au ton de *ré* mineur, les voix sont seules à préparer la réplique des trompettes. De puissants accords, précédés d'un appel des deux soprani[1], revêtent ces paroles, *auf dass seine Gnade stets bei uns bleibe*; alors, et ceci est d'un musicien profond, l'orchestre joue de tendres phrases, que les violons redisent après les cornets.

1 C'est une sorte de récit ou de faux-bourdon.



Une seconde fois, se répètent les accords du chœur, ainsi que l'apaisante symphonie des cornets et des violons, transposée un ton plus bas; puis tous invoquent encore la grâce du Seigneur:

Violons

Sopr. 1 et 2 et Cornets 1 et 2

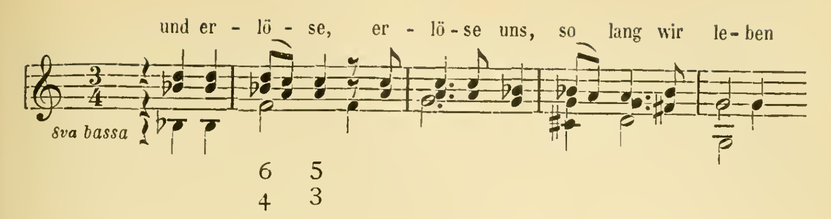
A. T.

Und dass sei-ne Gna-de, und dass sei-ne Gna-de, stets,

Basso (Fagotto et Violone)
B. c.

stets bei uns blei-be
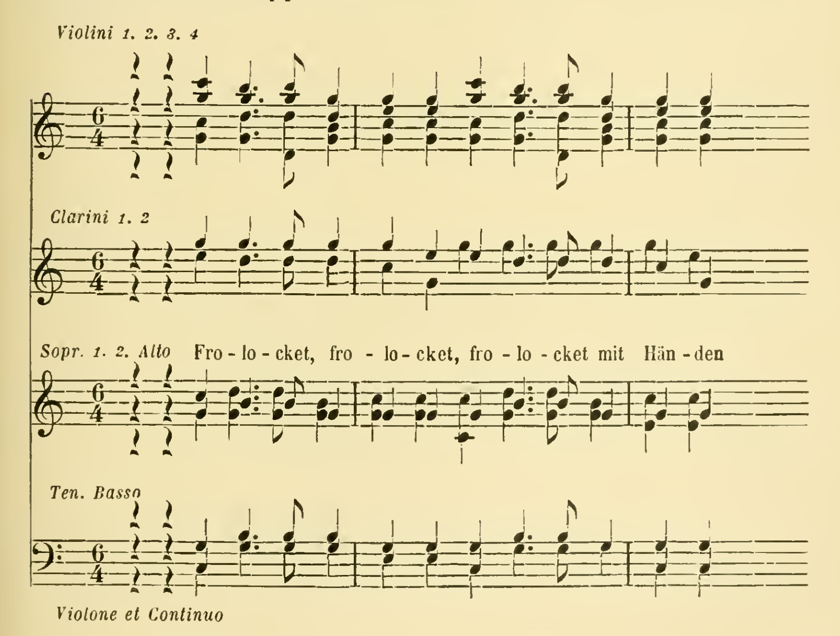
Après cette prière, où les silences sont émouvants, les soprani font entendre une dernière supplication



que les trois autres voix, les violons, puis le chœur et l'orchestre, présentent tour à tour.

Pour terminer, Buxtehude en revient à la ritournelle des trompettes et au premier chœur, dont les redites, sans liaison et sans progression, paraissent encore plus monotones et plus stériles, après ces pages que le sentiment dramatique animait, à défaut de tout courant de lyrisme[1].

Riche d'orchestre, la cantate *Frohlocket mit Händen* (ps. 47)[2] n'est point, comme la précédente, figée dans la splendeur. Le motif que le compositeur a choisi se prête à un essai de développement;
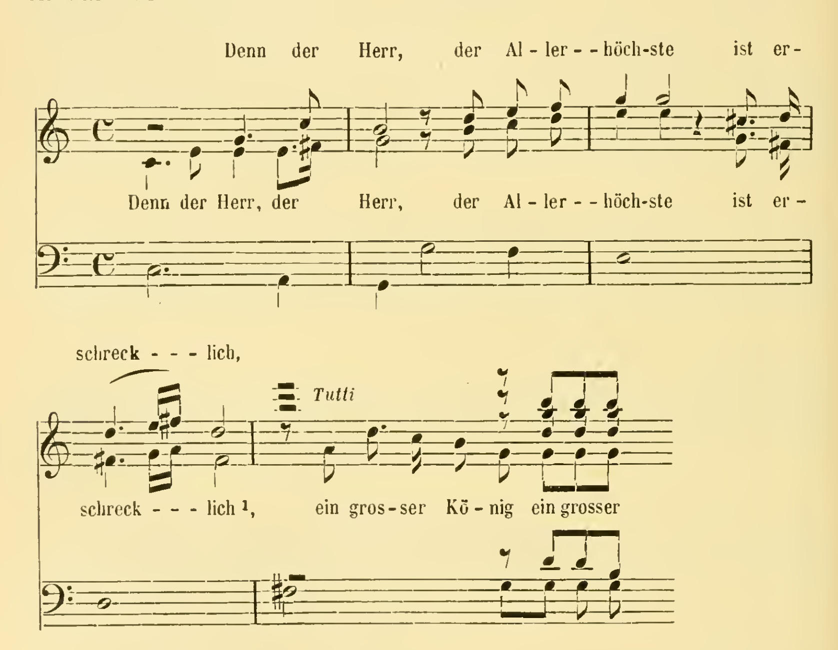


[1] Dans la dernière partie, la mesure change fréquemment: pour Ph. Spitta, cette instabilité, de caractère fort subjectif, rappelle le *musikalisches Seelenparadies* de Christian Flor (*J. S. Bach*, I, p. 298).

[2] Upsal, *Tab.* 82 : 36.

la division, puis la réunion, en un autre ordre, des groupes rythmiques dont il est formé, donne du moins du mouvement à ce chœur, et, malgré les trompettes, l'esprit de modulation n'en est pas absent. Enfin, Buxtehude jette de souples lignes de croches, entre les harmonies abruptes que dressent les voix, les trompettes et les violons : ce sont les chanteurs qui en tressent les motifs, et, ainsi, la diversité provient à la fois d'une mesure fluide, d'une écriture intriguée, d'une sonorité modérée, opposées à la cadence frappée et à la rude précision des *tutti*.

Dans le second et dans le troisième verset du psaume 47, qui sont joints, des solistes alternent avec le grand chœur : le début est d'un tour décidé.

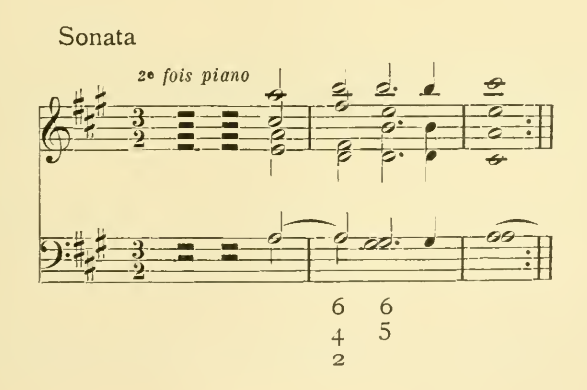


A partir de là, Buxtehude abandonne le texte du psaume. Le troisième épisode de la cantate ($^3/_2$) est une prière pour demander la paix et le salut dans le pays, et,

[1] Cette formule mélodique est familière aux Italiens au milieu du 17e s. (airs du recueil *Rés.* Vm 7 59 et nos suiv.; *Ecce ego mittam piscatores* de Peranda, Upsal, *Tab.* 78 : 24).

dans le quatrième (C *alla breve* et $^3/_2$), «le roi et tous les grands» sont recommandés à Dieu. Ici, le musicien déploie, pour accompagner le mot *Fried'*, de longs accords (2 mesures à $^3/_2$) et il en sépare les répétitions par des silences. En cette pièce, que l'auteur avait sans doute destinée à la cour de Suède, les différentes voix, le quatuor des violons et les trompettes paraissent successivement; les procédés sont les mêmes que dans la cantate *Nun danket*, et les défauts sont aussi les mêmes, mais, ici, la trame est plus continue. Un *Amen* ($^3/_2$) en *la* mineur, et quelques mesures qui rétablissent le ton d'*ut* majeur, précèdent la reprise du premier chœur, un peu prolongé, et complété par une brève péroraison (C) où les trompettes sonnent, avec une impétuosité nouvelle, pour justifier définitivement ces mots, *mit fröhlichem Schalle.*

A cause de ces allusions au roi, et à la paix, on peut rapprocher cette cantate de quelques autres œuvres, composées pour des fêtes politiques A celles que nous avons déjà citées, dans un autre chapitre[1], il faut en ajouter d'autres encore. D'abord un *Domine, salvum fac regem*, pour cinq voix et cinq instruments, que Buxtehude dut écrire pour la chapelle royale de Suède[2]. Les premiers accords de l'introduction en marquent déjà le caractère général, calme et robuste.

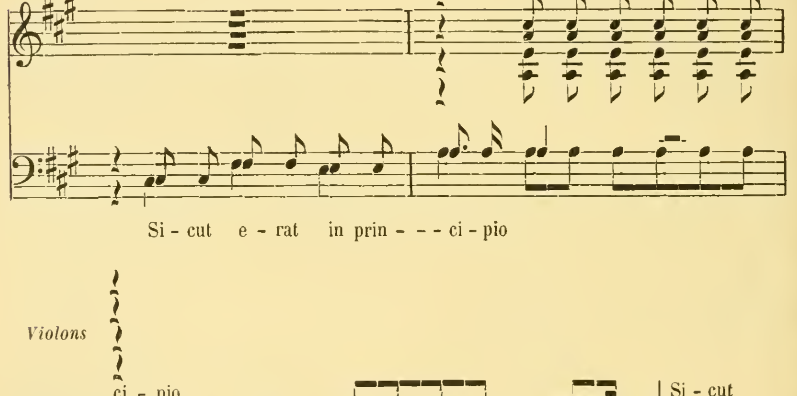


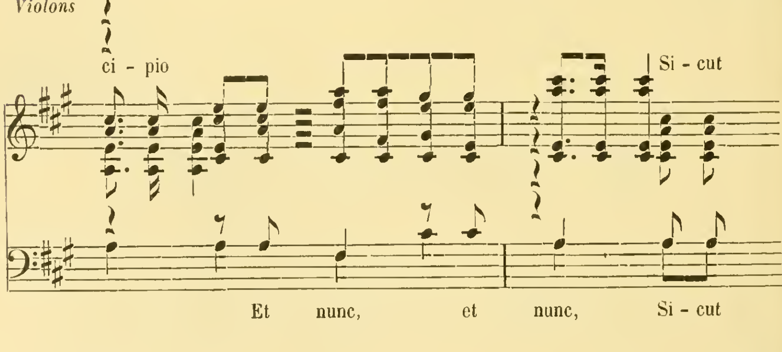
[1] Voyez plus haut, p. 207.

[2] Upsal, *Tab.* 85 : 16 (fol. 47*a*[4] du fascicule).

La musique du premier chœur ($^3/_2$) est d'une plénitude uniforme, où se distinguent, seulement, l'accent expressif qu'un accord de septième donne (mesure 24) au mot *Salvum*[1], et l'*adagio* de quatre mesures (C), où la modulation et un rythme plus actif, rendent quelque ardeur à l'invocation *Domine, exaudi nos,* chantée jusque-là avec une placidité assez indifférente.

Après une reprise de la *Sonata,* le chœur et les instruments s'unissent, pour les harmonies solennelles du *Gloria patri,* et voici enfin que paraît, en cette cantate, le trait d'originalité qui ne manque presque jamais dans une œuvre de Buxtehude.
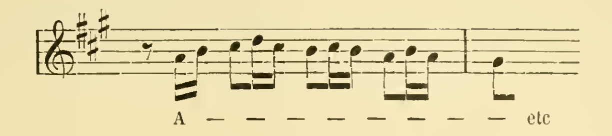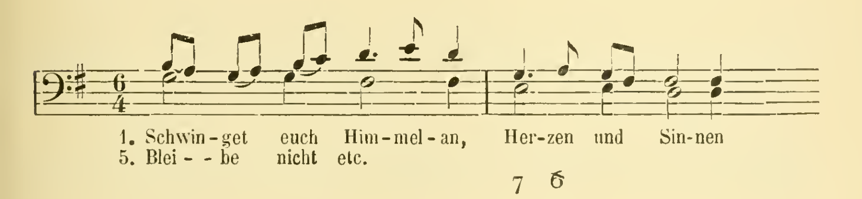




Malheureusement, il méconnaît ce que lui offre ce motif jaillissant, retient le flot rythmique par des cadences trop

[1] Cet effet d'harmonie est répété, et l'orchestre en présente d'autres de même nature.

rapprochées, et ne retrouve de verve que pour l'*Amen*, où s'écoule, presque sans arrêt, sur une basse obstinée, ce contresujet tumultueux:

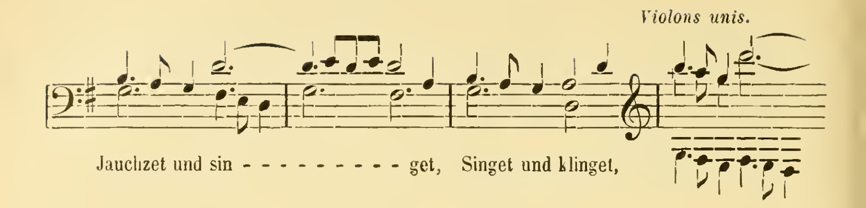


Le cantique *Schwinget euch Himmel an*, dont Buxtehude a composé les huit couplets[1], appartient aussi à la série des œuvres écrites pour des solennités officielles. La *Sonata*, que jouent trois violons et la basse ($^6/_8$), est d'un tour élégant, mais sans grande recherche. Pour éviter la monotonie, dans cette suite de strophes semblables, le musicien a imaginé deux formules musicales différentes, auxquelles il les adapte, et chaque formule est variée à chaque reprise. Ainsi, la mélodie que chante le ténor, dans le premier verset, et dans le cinquième,



est harmonisée à trois voix dans le deuxième et dans le septième par deux soprani et la basse, dans le troisième par le soprano, l'alto et le ténor, et non sans quelques changements, même dans les couplets de même structure. Le sixième et le huitième verset, qui réunissent le chœur et les instruments, n'ont de ressemblance avec les autres versets que pendant quelques mesures. De ce deuxième type de musique, sort une troisième version, pour la quatrième strophe, parce que Buxtehude y intercale un épisode où une phrase, prononcée par le ténor, est répétée par les violons,
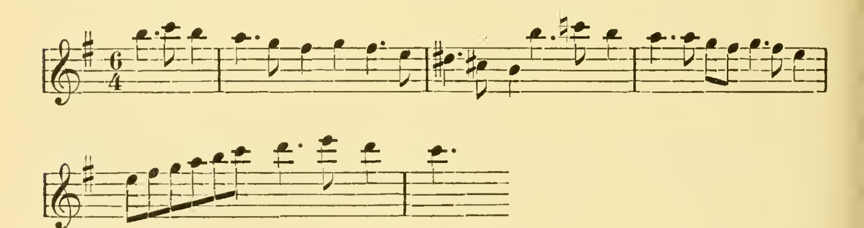
[1] Upsal, *Tab.* 85 : 11 (fol. 33 *b*[1] du fascicule).



par trois voix, et enfin par les violons, à trois parties.

Cette diversité anime la cantate, sans en troubler la clarté. Partout, les paroles restent distinctes : les magistrats entendront la prière que l'on fait pour eux, le souhait de les voir détruire les vices, et trouver le *Rathhaus* tout orné de sagesse (6e strophe); et les marchands ne perdront pas un mot de la septième strophe, où l'on demande que Dieu accorde la prospérité au commerce, des voyages bénis aux vaisseaux, la joie et la grandeur à « son Lübeck » (*erfreuet und gross mache dein Lübeck*); tous, enfin, sauront quand le chœur supplie le Très Haut de détourner au loin le tumulte de la guerre.
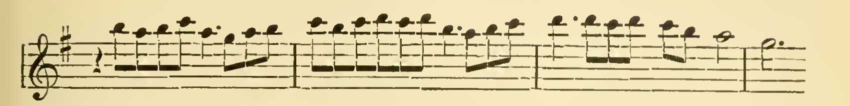
La ritournelle que jouent les trois violons et la basse, après chaque verset, a juste la gravité qu'il faut pour qu'on l'écoute sans trop songer à une fête profane[1].



Évidemment, par cet entrain, par ces tons éclatants, Buxtehude a l'intention de flatter son auditoire. Le même désir se manifeste dans l'*Amen*, d'où toute complication scolastique est bannie : le seul effort de contrepoint est

[1] Elle a quelque ressemblance avec le motif d'*Il Giasone* de Cavalli cité par Ambros (*Gesch. der Musik*, IV, p. 393). Cf. *Amadis* de Lully, acte 2, dern. sc. (1684).

d'y accompagner à la tierce un motif alerte où il y a quelque apparence de solennité[1],



et la plus laborieuse finesse d'harmonie est d'y présenter, sur la première syllabe d'*Amen*, des accords que les choristes devront chanter en chevrotant ( ) [2].

* * *

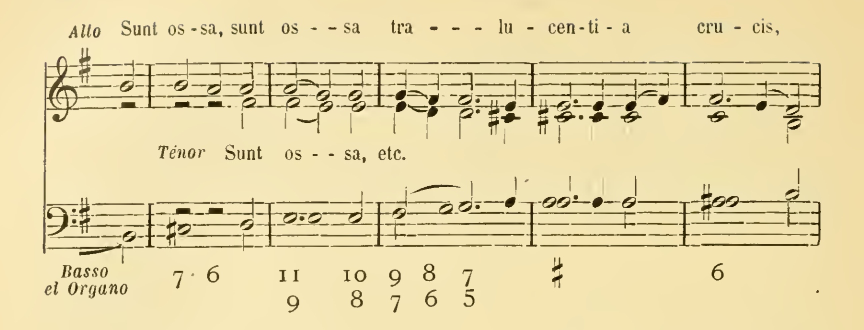
Parmi les cantates de Buxtehude que Düben recueillit de 1676 à 1683, plusieurs, nous l'avons remarqué[3], sont des témoignages de cette dévotion à Jésus, qui s'était répandue en Allemagne au XVIIe siècle. Nous avons encore à étudier quelques œuvres de même espèce. Elles sont probablement de cette même époque, et la plus ancienne est, sans doute, la cantate *An filius non est Dei*[4]. On serait tenté de la considérer comme un essai d'apprenti, tant la mélodie en est pauvre, presque partout, si, même dans les passages les plus traînants, on ne rencontrait des suites harmoniques dont nous ne trouvons pas d'exemples dans les premières compositions de Buxtehude. Ainsi, il écrit, à la fin du premier ensemble,

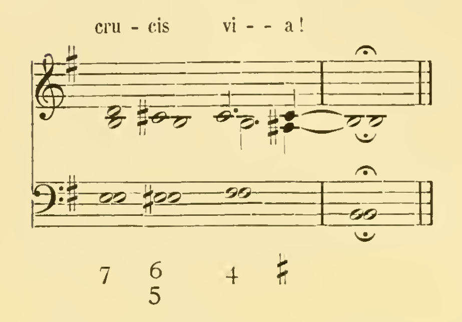
1 Ce motif paraît d'abord à l'octave inférieure.

2 Cf. l'*Esthétique de J. S. Bach*, p. 170.
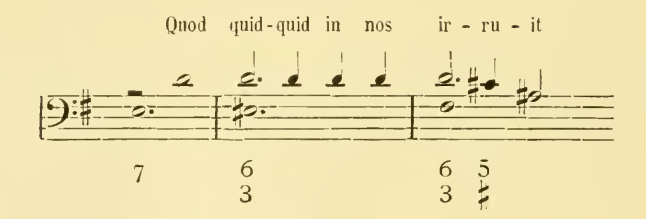
3 P. 185, p. 218 (*O dulcis Jesu*), p. 234.

4 Upsal, parties séparées, 50 : 3 (alto, ténor, basse et trois violes de gambe ou trombones).
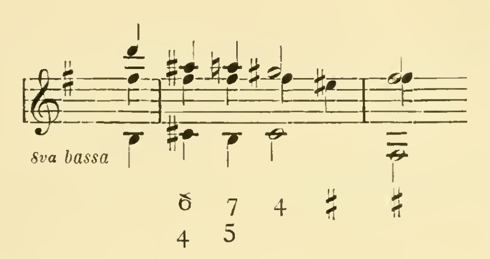




et, dans l'air d'alto nous voyons,



Cependant, d'après l'orchestration même de cette cantate, on croirait volontiers qu'elle fut composée vers 1660 : elle est accompagnée de deux violons et d'une basse, et l'on peut remplacer ces instruments par trois violes de gambe, dont les deux premières joueront une octave plus bas que la partie de violon, ou par trois trombones. Que Buxtehude consente à transposer les instruments chantants de son orchestre une octave plus bas, ceci nous indique déjà qu'il n'a pas encore atteint ce temps de maturité où
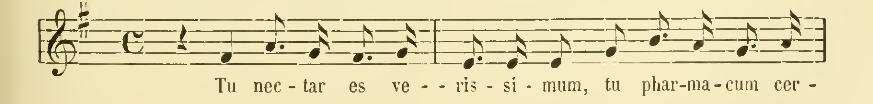
l'artiste assigne, à chaque élément de son œuvre, un caractère fixe. De plus, quand il admet les trombones, au lieu des violes, changement moins important, d'ailleurs, que le premier, puisque ces instruments sont de même hauteur, il témoigne de la même tolérance que les compositeurs qui écrivent de 1660 à 1670[1].

Il est donc probable que, si particuliére qu'en soit l'harmonie, cette œuvre est une œuvre de jeunesse. On pourrait même soutenir que ces harmonies bien suivies sont dûes à la même inexpérience qui laisse la mélodie languissante. Buxtehude n'aurait eu d'autre mérite que de s'en souvenir à propos: s'il fait illusion, par cette heureuse réminiscence, il lui arrive aussi de montrer, dans la *Sonata*, qu'il a plus d'instinct que de doctrine, quand il juxtapose ces accords.
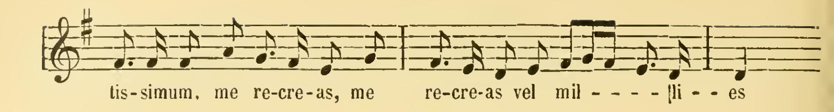


Cette cantate est assez développée : après la *Sonata* et le premier trio, chacune des voix chante une strophe en solo. Après chaque air, les instruments font entendre une ritournelle, qui est, ainsi, reprise trois fois[2]. Seule de toutes ces pièces, la strophe de la basse ne se termine pas en *si* mineur, mais finit sur la dominante de ce ton.

Le second trio diffère de tout ce que l'on a chanté jusque là: aux supplications trop molles succèdent des louanges dont la vivacité est vulgaire.
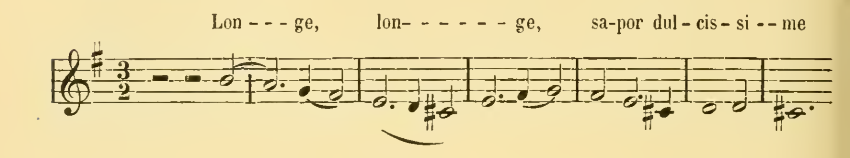


[1] Voyez plus haut, p. 289. Bockshorn prend aussi la même liberté.
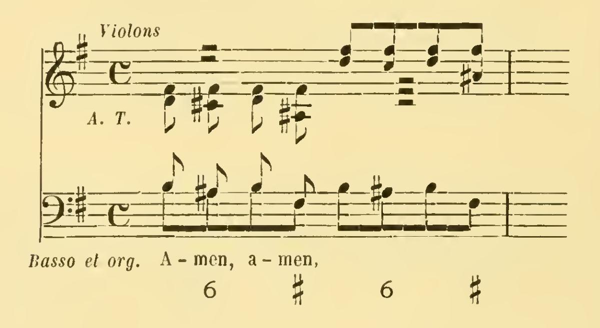
[2] Les airs sont, d'ailleurs, entièrement indépendants les uns des autres.



Les violons (ou les violes, ou les trombones) répètent ces motifs, et, après quelques accords soutenus (*longe*), les voix chantent la meilleure page que Buxtehude ait encore donnée dans cette cantate



Dans l'*Amen*, seulement, les instruments concertent avec les voix,
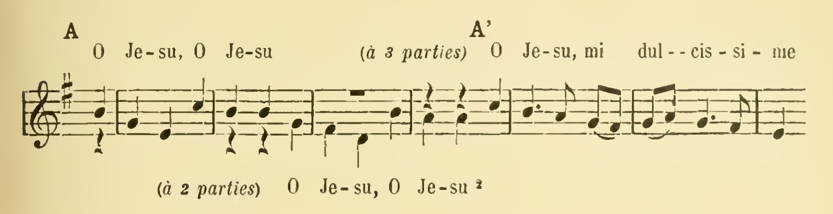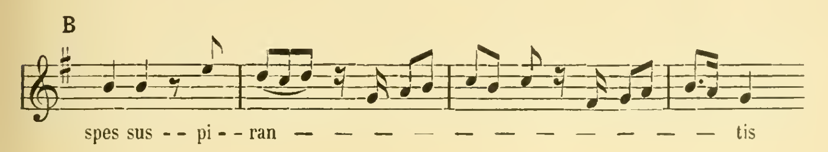


ou plutôt leur répondent, par ces accords, ou par d'autres, analogues, placés à la cadence de chaque phrase. Dans les trois mesures finales seulement, après le *fugato* de rythme vif ( ) où les trois voix se pourchassent, ils se font entendre avec les chanteurs, en amplifiant l'harmonie de leurs derniers accords. Cet emploi timide de l'orchestre est une preuve de plus que la cantate a été composée très tôt.
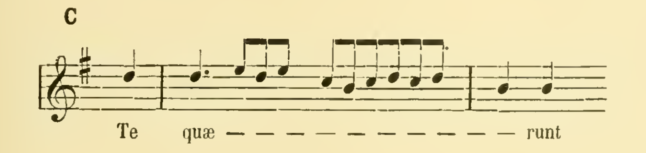
Dans *O Jesu, mi dulcissime*[1], les violons se mêlent plus

[1] Upsal, *Tab.* 82 : 40.
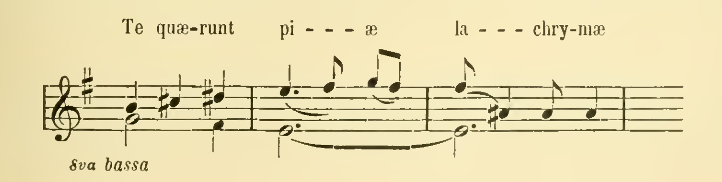
étroitement au développement de la composition. Le texte de ce motet, que chantent deux soprani et la basse, est emprunté au *Jubilus Bernhardi*, où, nous l'avons déjà signalé[1], tant de musiciens du XVII[e] siècle ont puisé. Dans la *Sonata*, paraissent les trois motifs qui seront développés dans la première partie.
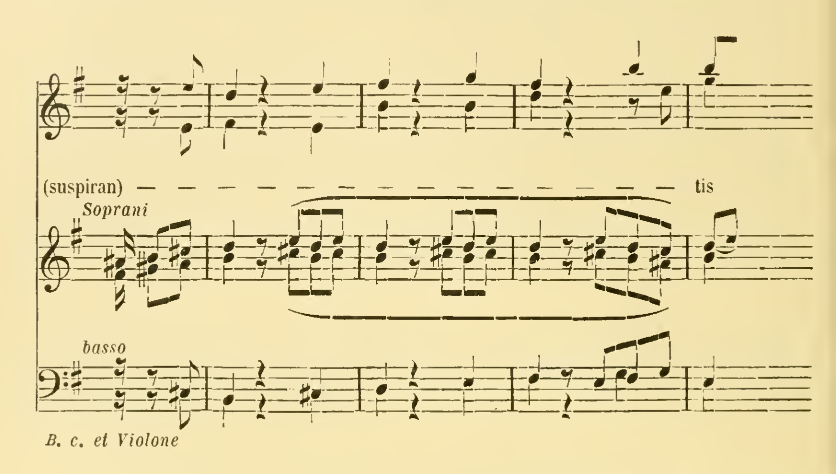






Les deux premiers motifs sont traités par les trois voix, mais le troisième est présenté en solo par le premier soprano qui, après des vocalises dont le vacillement est un peu uniforme, exprime des plaintes vigoureuses.
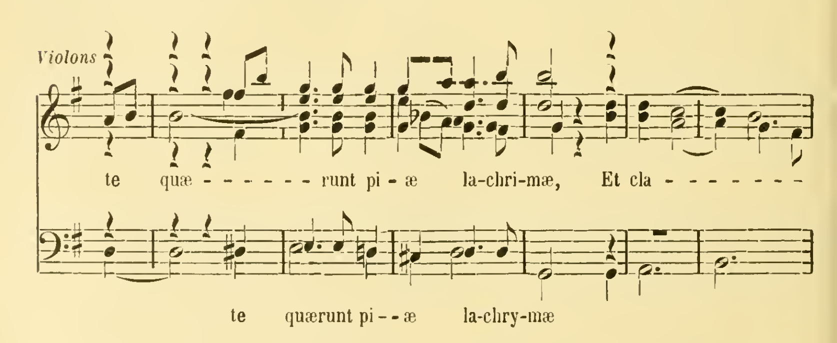


[1] En particulier au sujet de Heinrich Schütz.

[2] Comparez ce motif avec le premier motif de *Jesu dulcis memoria* (p. 168).

Par la seconde portion du premier motif (A'), commence le chœur avec orchestre que Buxtehude nous offre ensuite: les instruments ajoutent deux parties indépendantes à l'harmonie, et, de cette addition, proviennent d'agréables accords, en particulier dans l'accompagnement de ce passage :



Après avoir développé le troisième motif (C), Buxtehude reprend encore les paroles auxquelles il l'avait adapté, avec une autre musique. Il les joint à une progression ascendante où les trois voix forment des harmonies expressives, et, près de la fin, les interprète au moyen d'une charmante modulation, qu'il a l'élégance de ne pas alourdir.
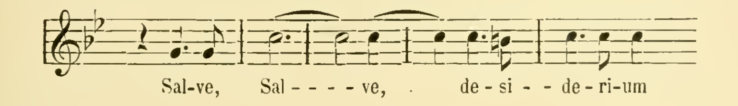


Deux airs, pour le premier et pour le second soprano, suivent ce chœur. La mélodie est plus ferme que dans

beaucoup de couplets de même destination : il y a quelque ardeur dans la vocalise qu'ont inspirée les mots *quam felix*, et une juste opiniâtreté dans la traduction, par des notes répétées, du reste de la proposition (*quam felix cum tenuero*). Dans le second air, le motif qui traduit *quam felix* s'applique, avec propriété, à *me laetum* (*facies*).
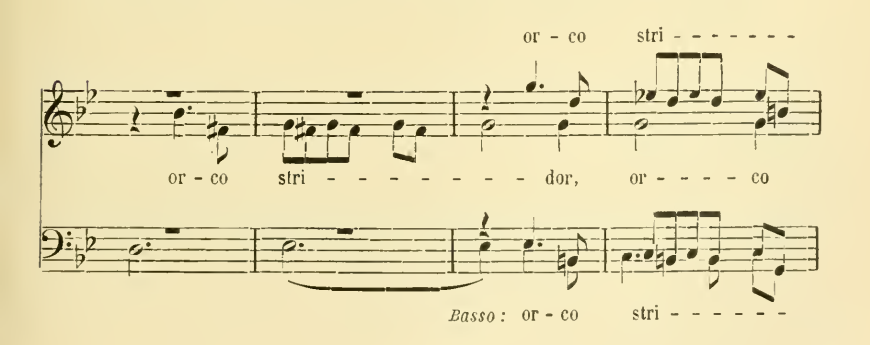
On n'a plus la fin de la cantate[1] : peut-être se terminait-elle par une reprise du chœur.

La cantate *Salve desiderium*[2], composée pour deux soprani et basse, «avec trois instruments», comprend une *Sinfonia*, un trio vocal où, même dans les passages en imitations, c'est le *canto primo* qui a le rôle principal, trois airs, dont les deux premiers, tout semblables, sont chantés par les soprani, et le troisième par la basse, avec le même *continuo* dans la première mesure seulement, et un ensemble (3/4) où les voix et les instruments suivent, en accords précis, le même rythme.

Buxtehude a bien rencontré, pour les acclamations du soprano (premier trio),
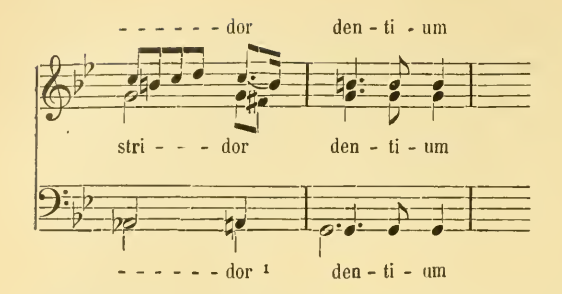


et pour la description du «grincement de dents».
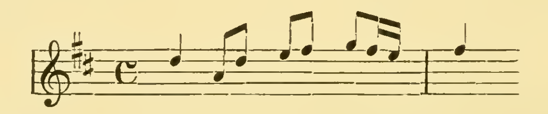


[1] Le manuscrit a été mutilé.

[2] Upsal, *Tab.* 82 : 42, fol. 1.
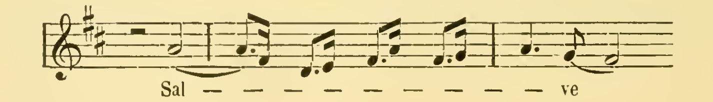


Dans les airs de soprano, la basse continue chemine, presque sans arrêt, en croches; elle est colorée, à deux reprises, de suites de demi-tons d'où l'harmonie prend de l'accent (mes. 7 et mes. 10, *la*♮, *sol*, *fa*♯).
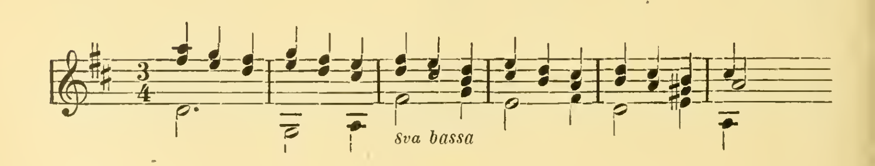
C'est sans doute dans la cantate *Salve Jesu, Patris gnate unice*[2], que l'amour de Jésus est exprimé avec le plus de véhémence. Le thème de la *Sonata* (deux violons et basse)[3],



le chant du soprano,



tout le duo (*o vis amoris tui*), qu'annonce ce prélude

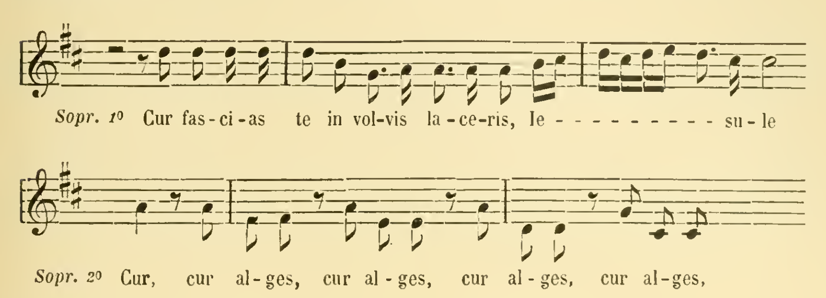


[1] Voyez les ex. cités p. 298.

[2] Upsal, *Tab.* 82 : 35, fol. 21 *b*[3].

[3] Le premier violon va jusqu'au *mi* aigu.

traduisent, avec une énergie ou avec une hâte passionnées, le madrigal maniéré que le poète adresse au fiancé de sa « petite âme ». De ce que l'enfant dans ses langes troués a souffert le froid, les chanteurs mettent de l'indignation à le plaindre;



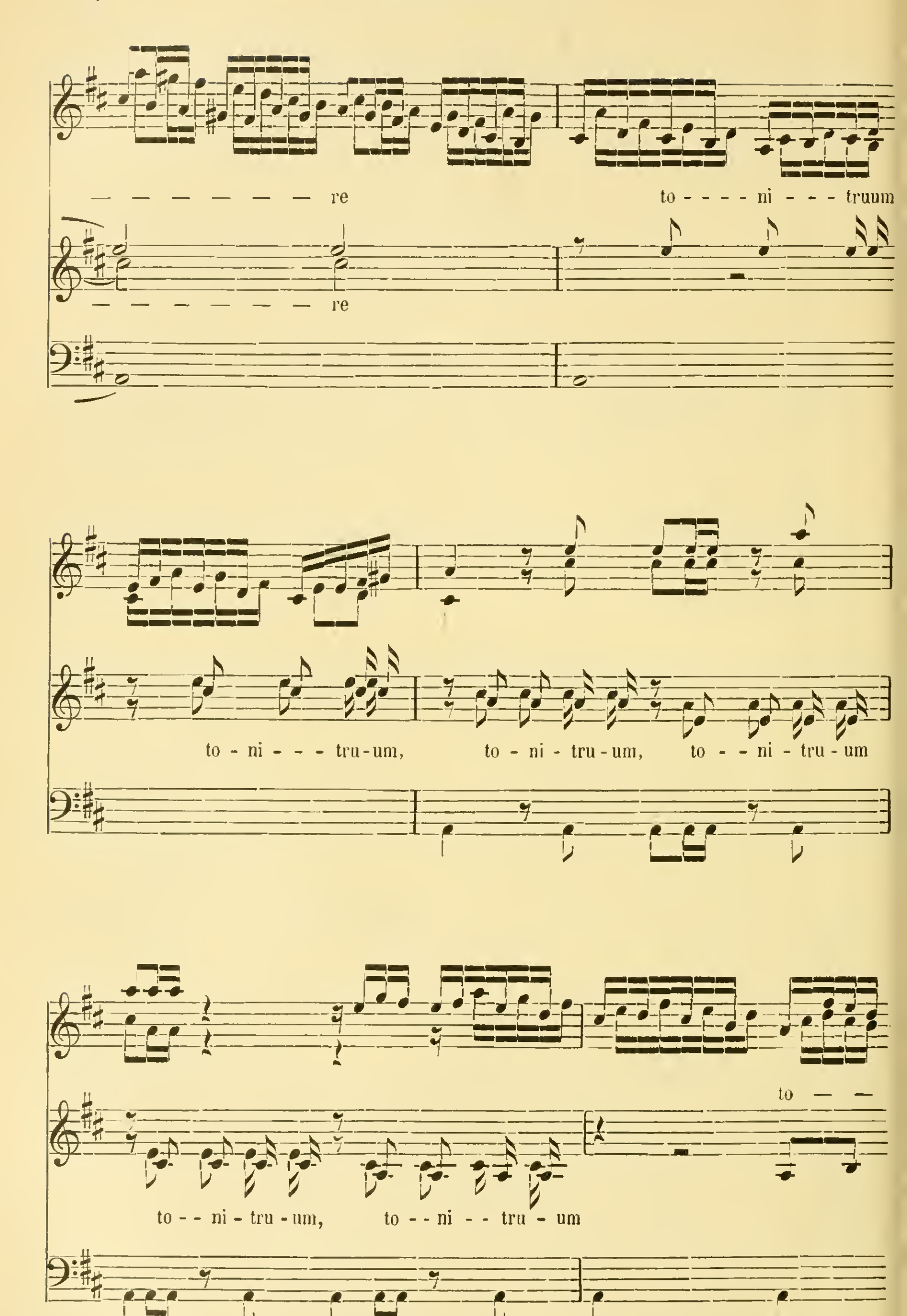
n'est-ce pas lui qui agite la foudre, et qui répand l'effroi par le tonnerre ? La musique interprète ces paroles avec force :

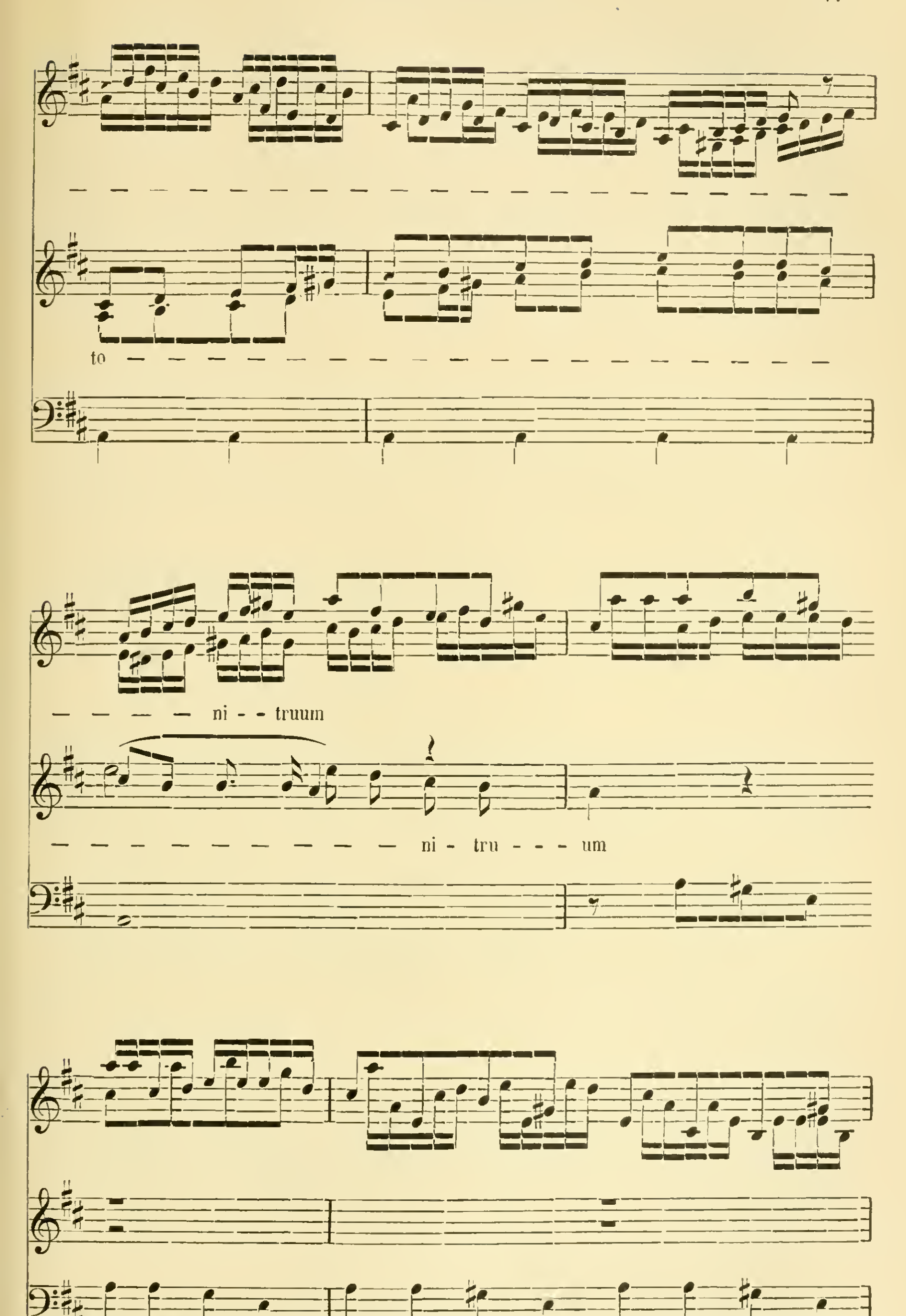
qui ful-mi-na di - - ra vi - - - bras
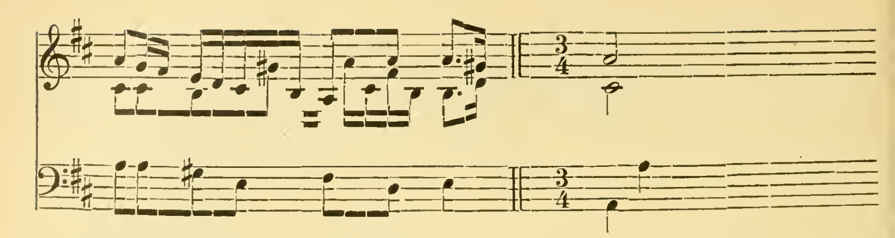
qui cœ-li cul-mi na-terres qui ful-mi-na di - - ra

fra-go - - - - - - - - - -
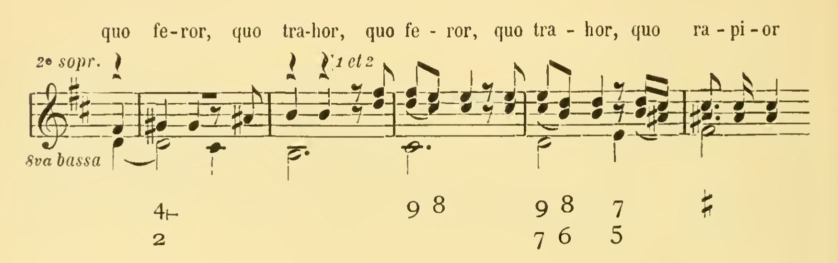
vi - - bras, qui cœ-li cul-mi-na ter-res, fra-go - - - - - - -


re
to - - - - ni - - - truum
re
to - ni - - - tru-um,
to - ni - tru-um,
to - - ni - tru - um
to - - ni - tru - um,
to - - ni - - tru - um
to - -


to
ni - - truum
ni - tru - - - um
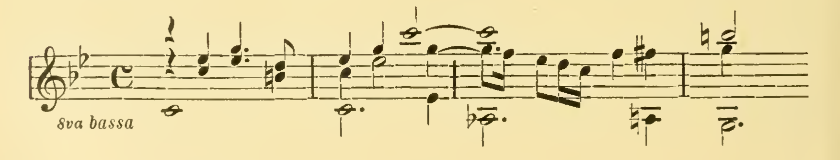


La dernière partie de cette œuvre est un cantique où les deux soprani disent la suavité et la force de l'amour qui les entraîne vers Jésus. Les violons reprennent ces phrases tendres, auxquelles sont mêlées, comme dans toute cette cantate, des phrases ardentes.



L'orchestre accompagne la reprise du passage en duo, d'accords répétés ( ), ajoutant un frémissement d'harmonie à ce chant troublé. Tout à la fin (C *adagio*), les instruments soutiennent et font rayonner les dernières invocations.
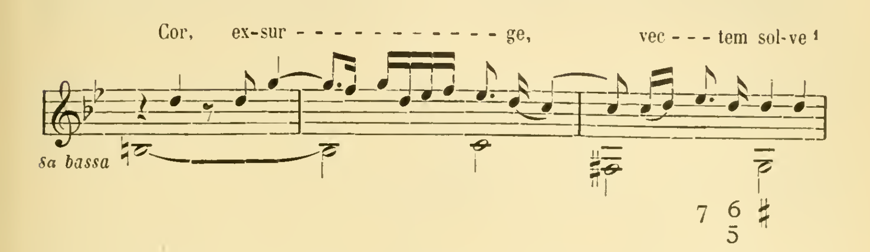
Comme la cantate *Salve desiderium*, la cantate *Fallax mundus ornat*[1] nous révèle une piété dont la ferveur va jusqu'à l'emportement. Il y a de la chromatique dès la sonate[2],
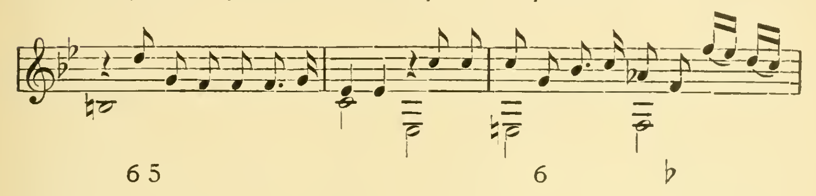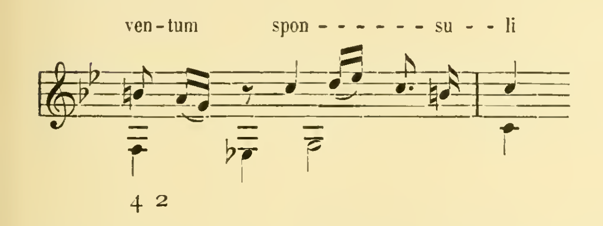


[1] Upsal, *Tab.* 83 : 72 (soprano, 2 violons et basse).

[2] Mes. 3. Cette formule se trouve fréquemment chez Buxtehude (cf. les ex. donnés plus haut).
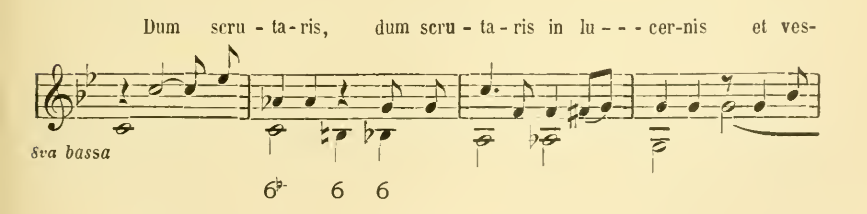
et, quand le soprano, après avoir décrit les ruses du monde, annonce la venue de Jésus, la musique prend vie.



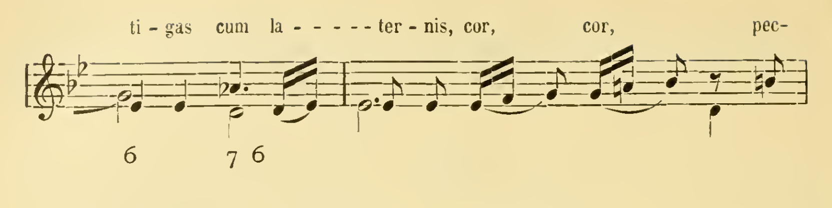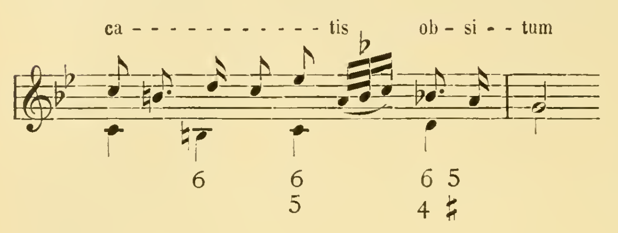




Dans la strophe suivante, l'animation augmente, le rythme est inquiet, l'harmonie troublée.
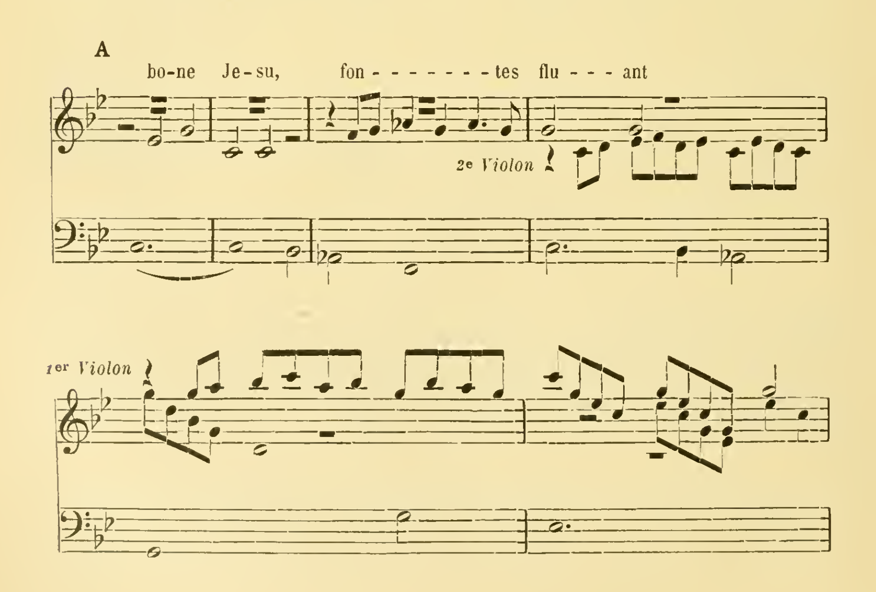


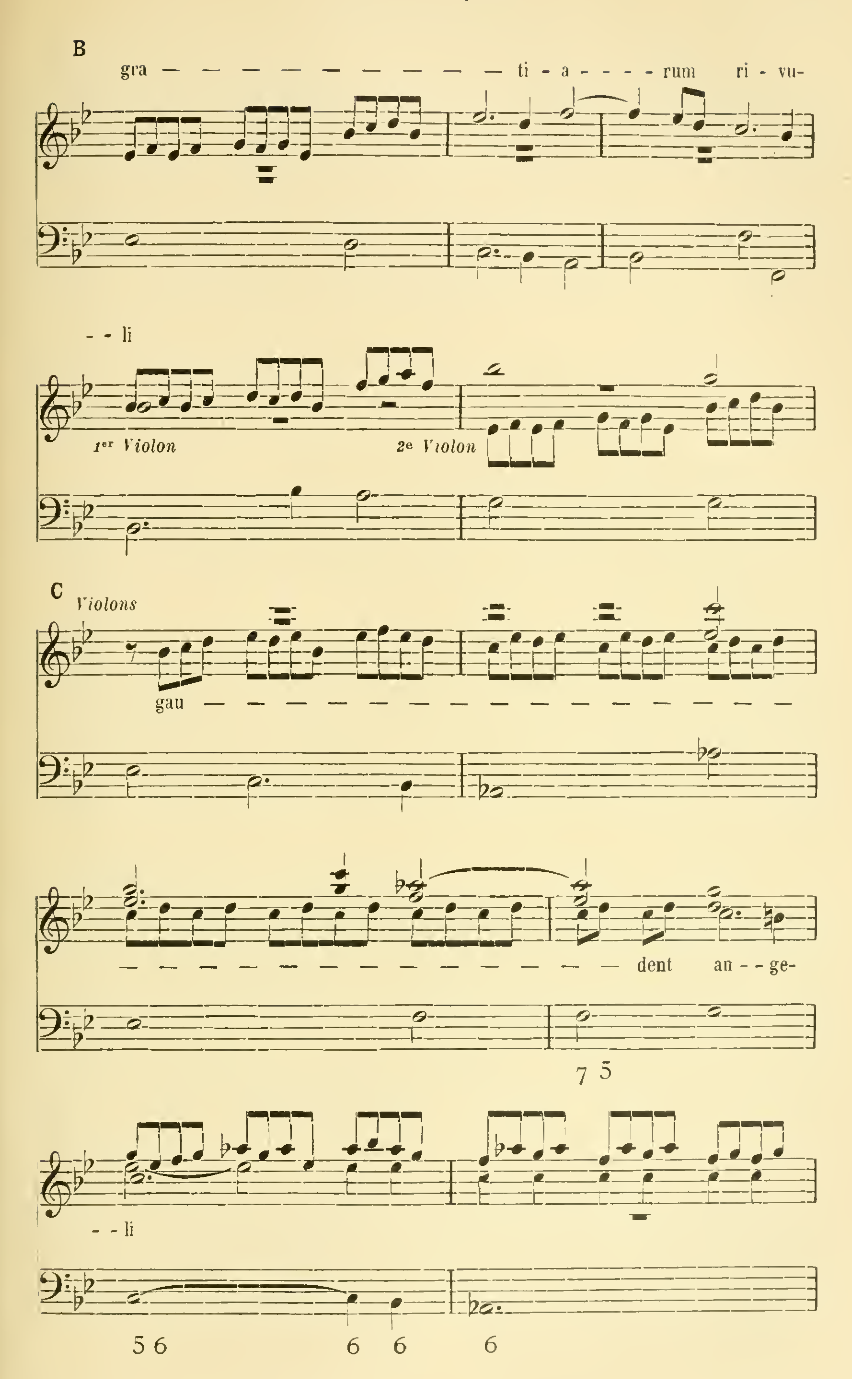
1 L'accord placé sur le second temps est, en réalité, un accord de septième diminuée.

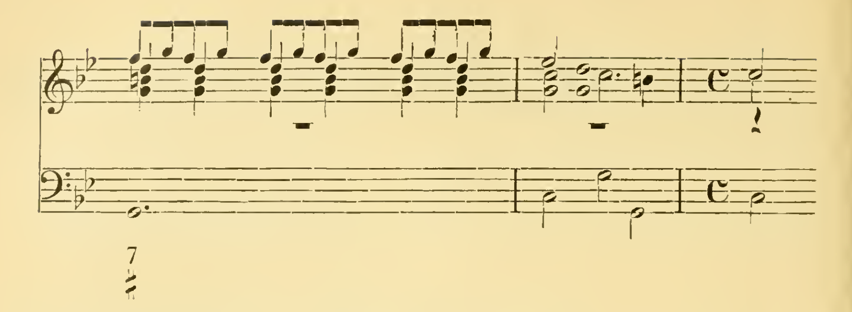




La reprise du premier couplet, dont la mélodie est unie à d'autres paroles, arrête l'élan de cette déclamation : ce mouvement ne se retrouvera plus. Mais, dans un épisode à $^{3}/_{2}$, Buxtehude tentera de dépeindre, avec la même habileté qu'il avait tenté de toucher. Qu'il contemple en esprit les sources et les ruisseaux de la grâce, ou bien les joies angéliques, il nous communique ses visions par les images les plus charmantes.
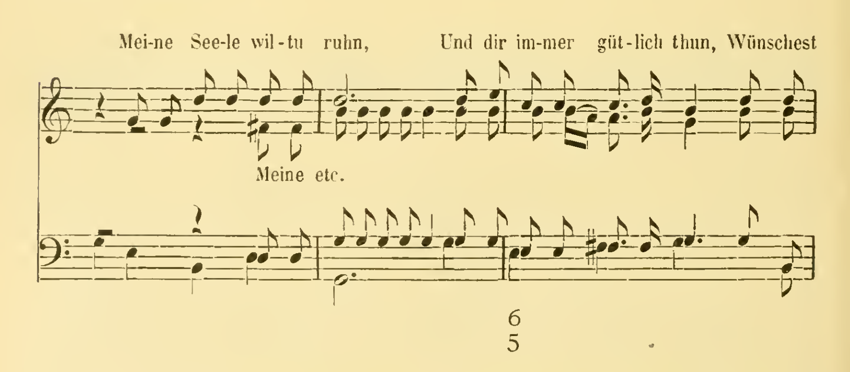



B
gra — — — — — — — — — — — — ti - a - - - - rum ri - vu-
- - li
1er Violon
2e Violon
C
Violons
gau — — — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — dent an - - ge-
7 5
- - li
5 6
6 6
6



Dans l'avant-dernière strophe de cette cantate, le chant rappelle un peu trop certains airs de mélodie facile que nous avons souvent rencontrés dans l'œuvre de Buxtehude, mais l'orchestre dissipe cette monotonie, et rachète cette vulgarité par des interludes animés. Quelques invocations ferventes (C *adagio*) précèdent la conclusion où un motif très simple[1] est traité avec quelque animation par les instruments et par la voix[2].
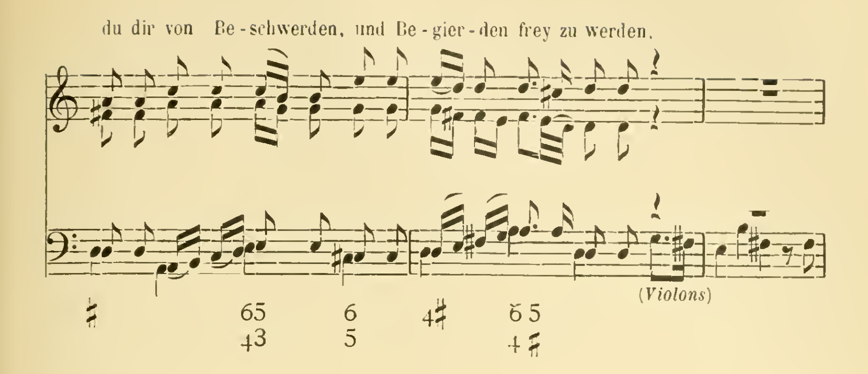
Quelques cantates de texte allemand ont le même objet que les cantates latines que nous venons d'analyser. Dans *Meine Seele wiltu ruhn*[3], quatre strophes, à trois voix, nous apprennent que, hors l'amour de Jésus, rien ne donne le repos à l'âme. La première strophe et la dernière ont la même musique,
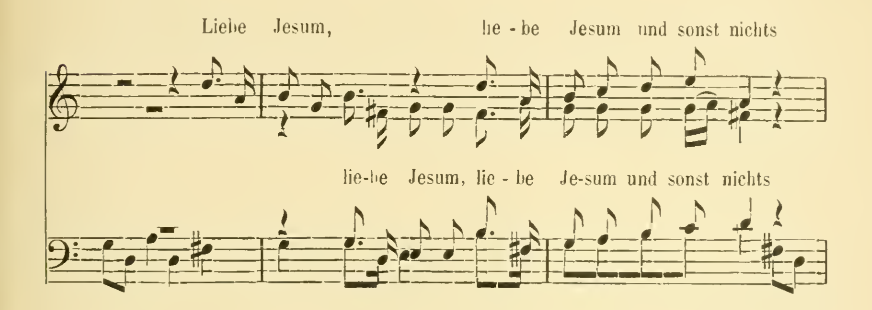


[1] C'est une variation de l'hexachorde, que Buxtehude présente en montant et en descendant.

[2] Le chant va jusqu'au *la* bémol aigu, comme dans la strophe précédente, d'ailleurs.
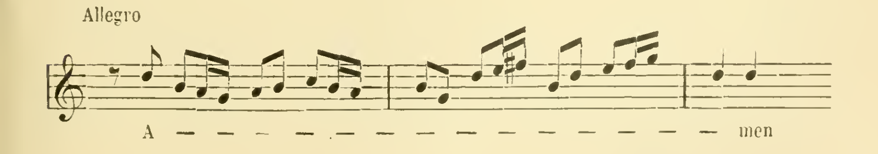
[3] Upsal, 51 : 16 (parties séparées). Lübeck, A 373, fol. 56*b* (tabl.).
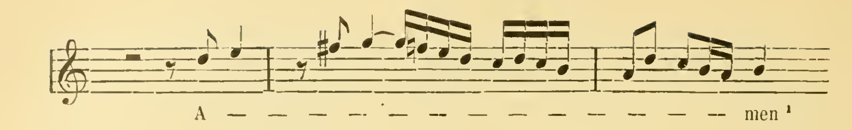




dont les motifs, clairs et tenaces, ressemblent à la parole d'un prédicateur qui dogmatise, comme les motifs de la cantate *Alles was ihr thut*[1].

Cette minutie d'articulation appauvrit la seconde et la troisième strophe, où, pour mieux servir le texte, la musique bégaie. Mais elle s'affranchit, dans l'*Amen*, de l'esclavage des syllabes, et se répand généreusement, par les méandres de deux thèmes continus et bien tracés, que l'orchestre dicte aux voix.

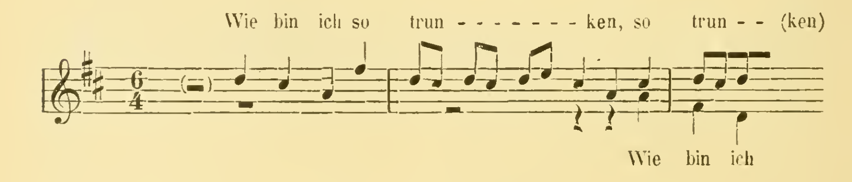


[1] Voyez plus haut, p. 285.
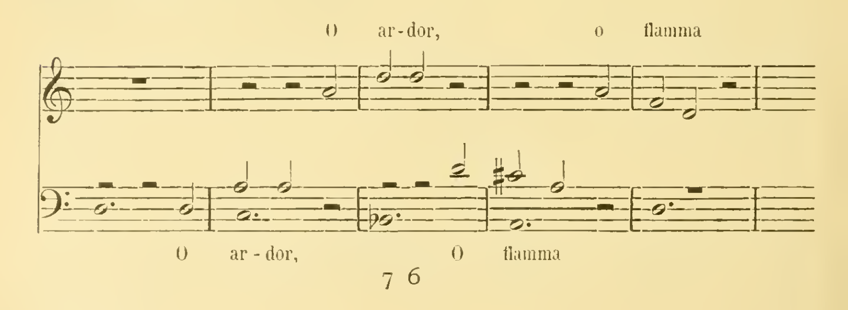


Bien qu'il y ait, dans la succession des voix, des apparences de fugue, tout le mécanisme, ici, en est réduit à des réponses qui, quelquefois, se suivent de près; mais, pour Buxtehude, prolonger le jeu scolastique aurait eu certainement moins de charme que de faire dialoguer, par de vives ripostes, les violons et les chanteurs, et il lui suffit d'indiquer, au cours du dialogue, qu'il n'a pas, sans dessein, imité, à la fin du second motif, le commencement du premier.

C'est une ivresse fort sage que Buxtehude manifeste, dans la cantate *Wie schmeckt es so lieblich und wohl*[2], par ce motif



où, dans un autre mode, Gioseffo Peranda avait su condenser tant de passion[3]:
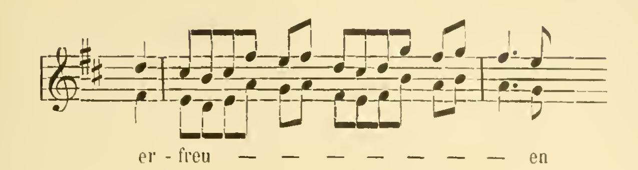


[1] Le premier violon avait annoncé ce thème, à la quinte supérieure.
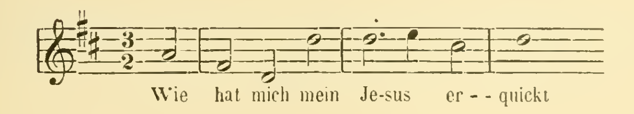
[2] Uspsal, *Tab.* 82 : 43, fol. 15 *b*[4].

[3] Upsal, *Tab.* 82 : 35, fol. 7 *b*[4].
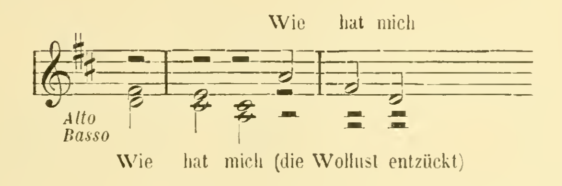
Les sixtes qui accompagnent *erfreuen* ont du moins de l'éclat,



mais l'air de soprano, qui commence bien,

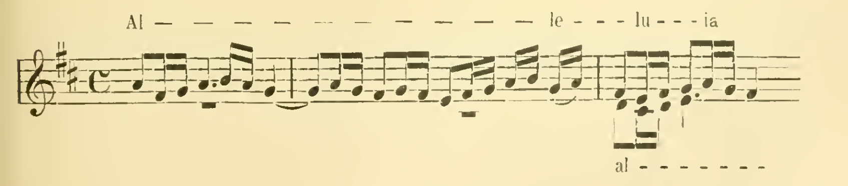


s'alanguit en de vaines vocalises et, dans le trio qui suit, Buxtehude ne retrouve, que pour les laisser stériles, les inspirations de Peranda.
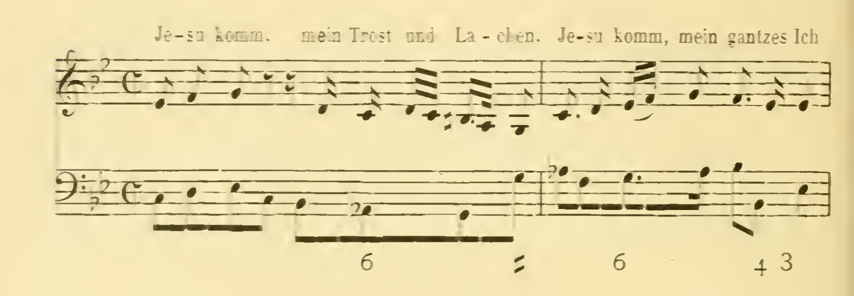


Ce trio, avec quelques variantes, est redit après l'air d'alto, et après l'air de basse, que des ornements sans signification alourdissent tous deux.
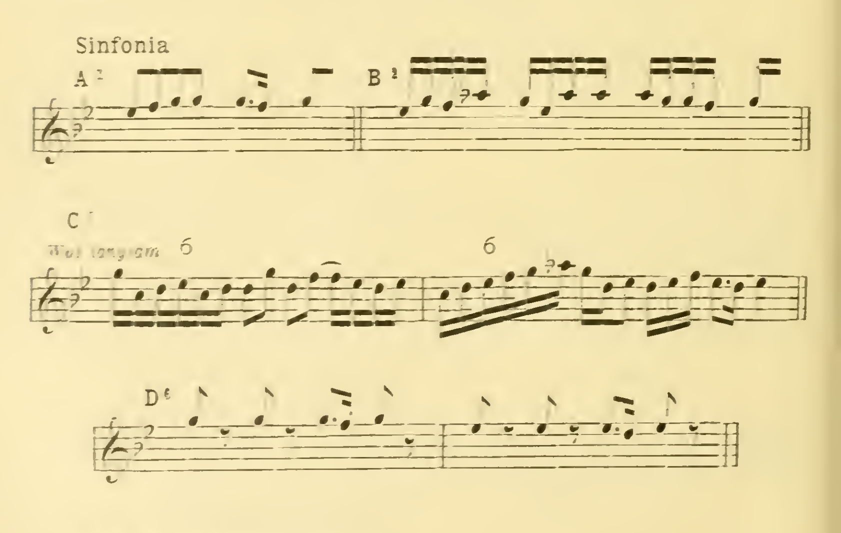
Dans l'*Alleluia* final, où les violons se joignent aux voix, le compositeur recouvre la vivacité qui lui est propre.



Après une *Sinfonia* dont les premiers accords commandent à l'attention, les neuf strophes du cantique *Jesu komm, mein Trost und Lachen*[1] nous sont présentées comme les variations de la même basse continue; par un solo de ténor (2e verset), par un trio vocal (3e et 7e verset), par l'ensemble des voix et des instruments (4e, 6e, 8e et 9e verset), par un solo de basse (5e verset), Buxtehude accompagne, sans y rien changer, les six mesures de *continuo* sur lesquelles le soprano a brodé le premier couplet.

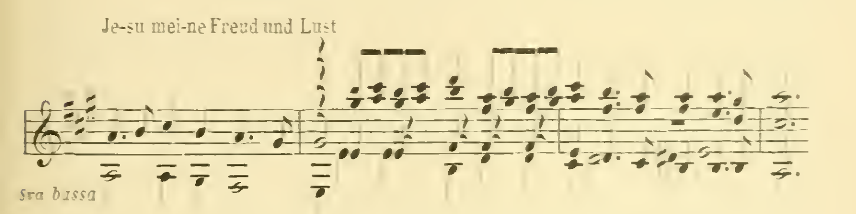


A la même basse, enfin, sont adaptées six ritournelles, diverses par le rythme des contresujets.

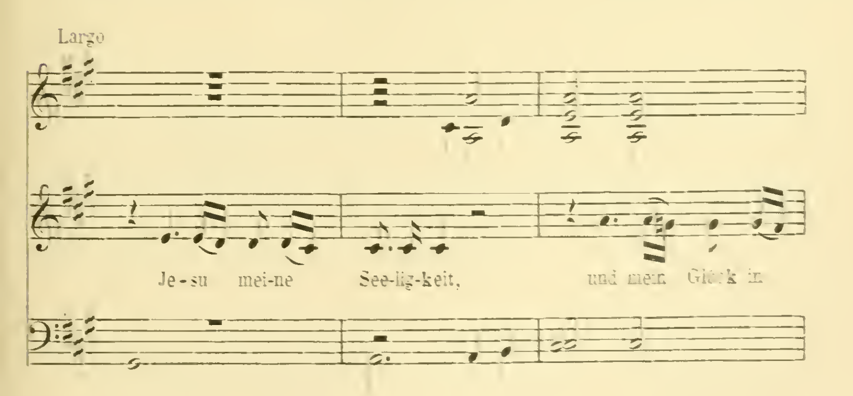


[1] [illegible] parties séparées).

Une cantate pour alto solo fait aussi partie de cette catégorie de cantates allemandes destinées à entretenir la dévotion envers Jésus. En cette œuvre, le quatuor des instruments à cordes intervient, plutôt pour préluder au chant, et pour y apporter relâche, que pour le soutenir. C'est une série d'invocations, dont la première, *Jesu, meine Freud und Lust*[1], en fournissant un titre à la cantate, nous révèle déjà quels en seront l'esprit et le ton. Quand il entreprend de traduire de tels madrigaux mystiques, le compositeur doit toujours craindre d'y réussir trop bien : Buxtehude n'évite pas la fadeur, dans la première strophe, encore que l'orchestre, au début, réponde avec entrain à la première phrase du chant[2].
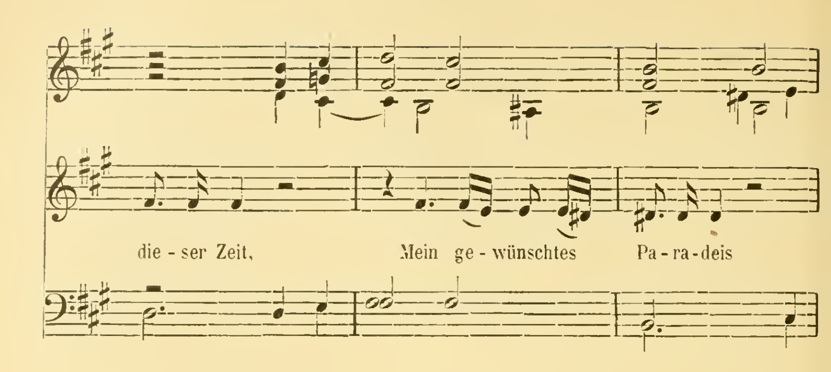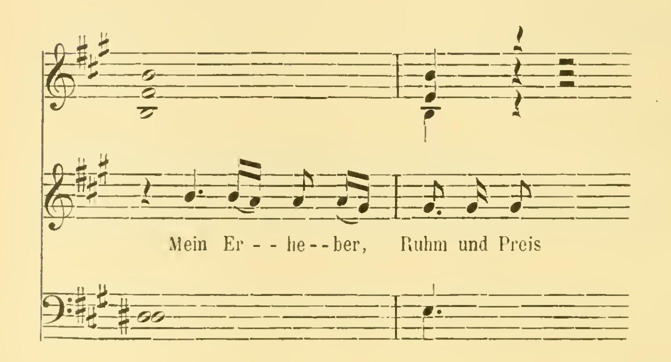


Son langage est plus émouvant quand il déclame,
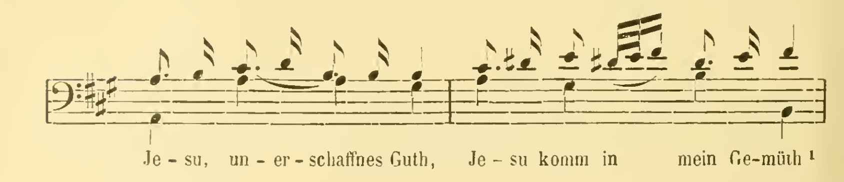


[1] Lübeck. A 373, fol. 32 b.

[2] Ces motifs de l'orchestre paraissent déjà dans l'introduction.
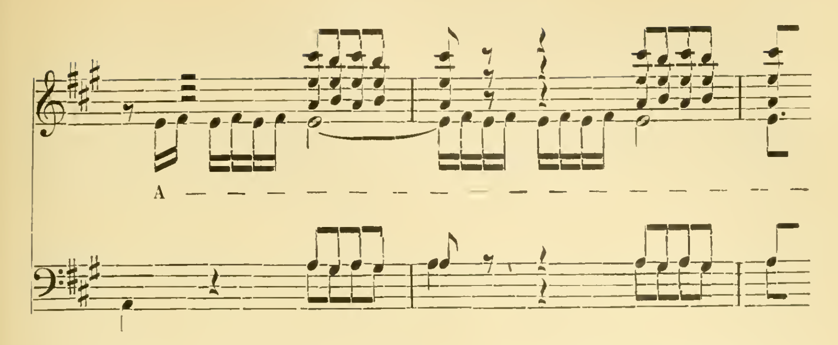




et il y a de l'ardeur en cette prière:

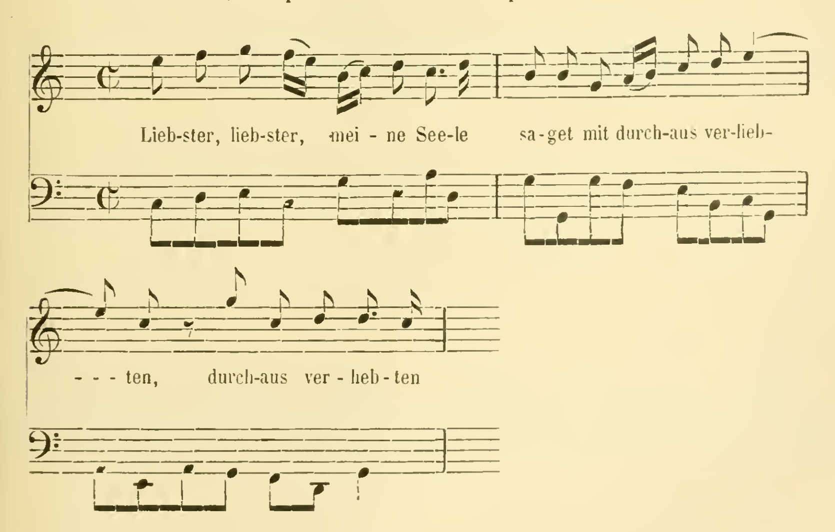


A la fin de l'*Amen*, dont le motif est alerte, Buxtehude nous rappelle, ou nous annonce une de ses pièces d'orgue.

[1] Cette strophe contient une invocation au très cher *Jesulein.*

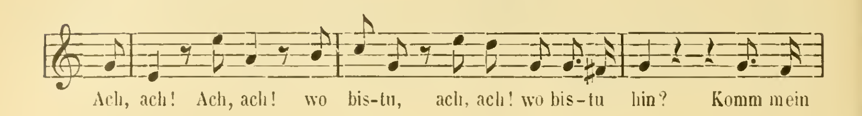


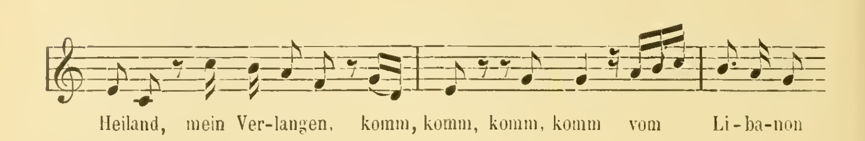
Dans quatre cantates, qui sont peut-être détachées de quelque cycle d'*Abendmusiken*, le musicien s'inspire, pour dire l'amour de Jésus, du *Cantique des Cantiques*. Sur une basse obstinée, il fait exprimer à deux soprani les désirs de l'âme qui attend le bien-aimé (*Liebster, meine Seele saget*)[1], et le cherche sans se lasser. Est-ce par symbole que Buxtehude édifie toutes ces demandes sur un motif permanent, comme pour montrer que le Dieu désiré et caché habite déjà en celui qui veut le trouver? Mais cela même, qui rend la musique ingénieuse, la prive de l'inquiétude que le poème réclame. Lié à cet uniforme accompagnement, le chant en reflète, le plus souvent, la placidité.
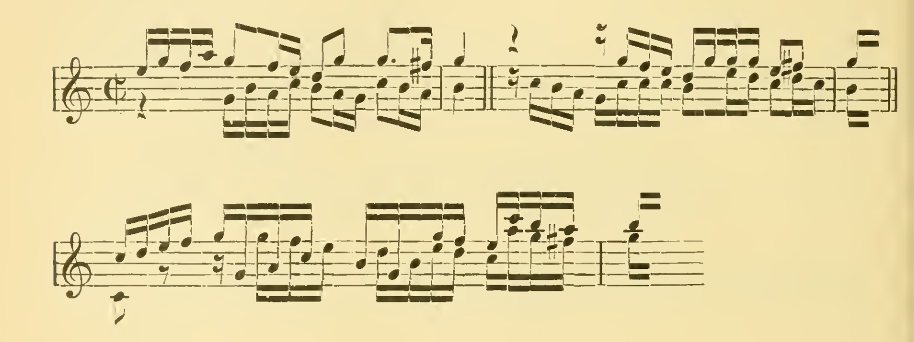


[1] Upsal, *Tab.* 85 : 48 *bis* (cette œuvre n'est pas cataloguée; elle se trouve au fol. 1 *b*⁵ du fascicule). La même composition, sans l'accompagnement des violons, est conservée dans le ms. 294 de la bibl. de Wolfenbüttel, fol. 24 *b*. Il y a quelques différences entre les deux textes.

Le plus grand trouble n'y va jamais jusqu'au désordre.
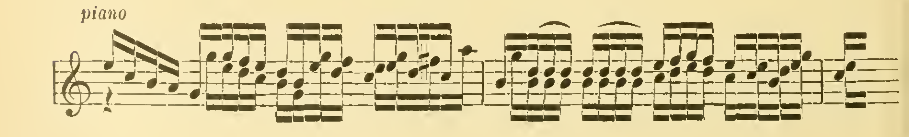




D'abord, chacun des soprani, seul, étale, sur cette basse de chacone, des mélodies tranquilles. en alternant avec les variations, aussi paisibles, des violons;
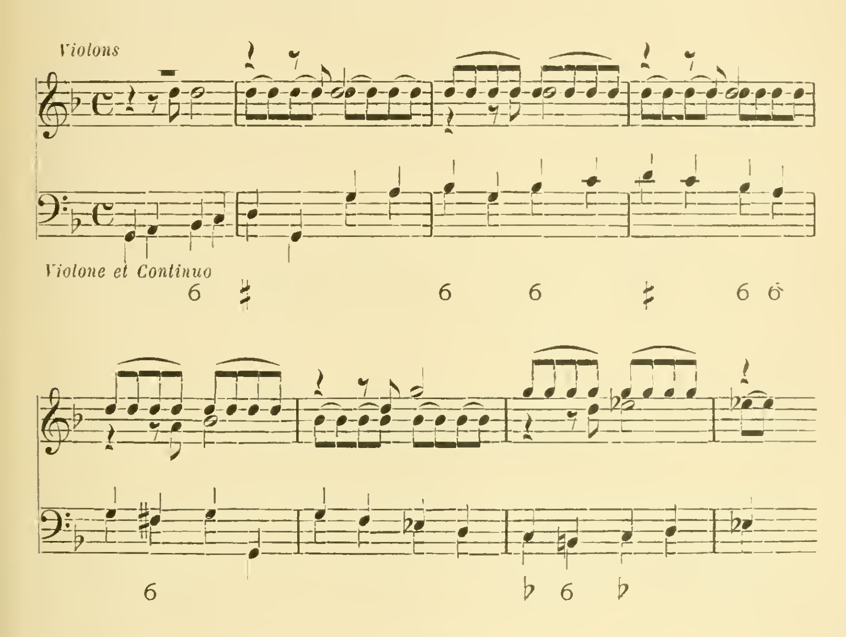


quand les deux voix s'unissent, le calme persiste, et c'est l'esquisse d'une petite symphonie du sommeil, qui nous est offerte, après que les chanteurs ont dit «où prends-tu, avec tes brebis, le doux repos»[1].
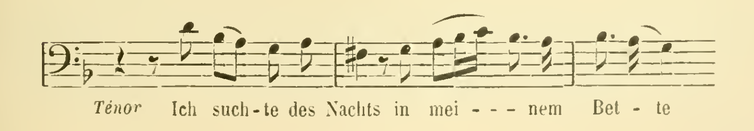


[1] Dans cette strophe, Dūben mêle par distraction des mots suédois aux mots allemands, dans sa copie.

Dans la dernière strophe, les violons accompagnent les voix, et, dans l'*alleluia*, dialoguent avec elles, phrase par phrase, jusqu'aux dernières mesures de la chacone, où ils se joignent de nouveau aux soprani; effet de sonorité pleine, après lequel paraît plus solennel le silence qui précède la conclusion, formée d'une cadence aux lents accords (*adagio*).

Sur le même thème, l'absence de l'ami, est écrite la cantate *Ich suchte des Nachts in meinem Bette*[1]. Dans l'introduction, Buxtehude décrit fort heureusement cette recherche dans la nuit,
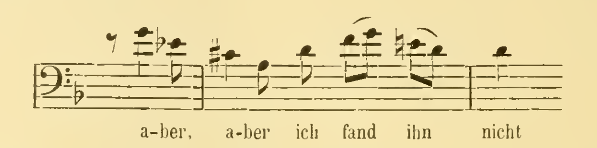


et le thème principal est bien tracé.
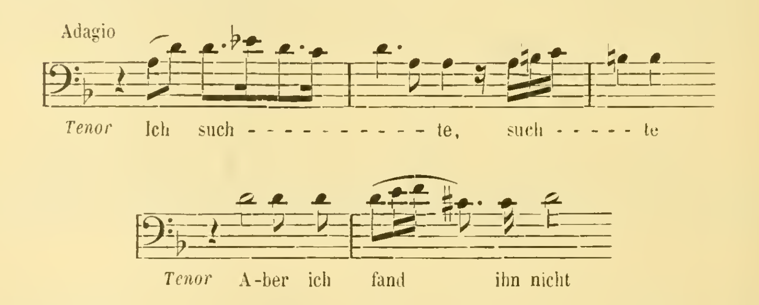


1 Bibl. du Conservatoire royal de Bruxelles, *Litt.* G, n° 759. Je dois à M. Wotquenne, Secrétaire-Préfet des Études du Conservatoire royal de Bruxelles, d'avoir pu étudier cette œuvre, et je lui exprime ici toute ma reconnaissance.

Les deux voix le développent, tantôt ensemble, tantôt par des imitations, et les violons alternent avec elles, d'après les motifs mêmes qu'elles proposent. La vocalise que le compositeur écrit pour le mot *Seele* ressemble aux motifs qu'il emploie quand il nous dépeint les anges[1], et la tierce diminuée qu'il place au début de ces mots «mais je ne le trouvai pas», nous rappelle une de ses prières les plus saisissantes.
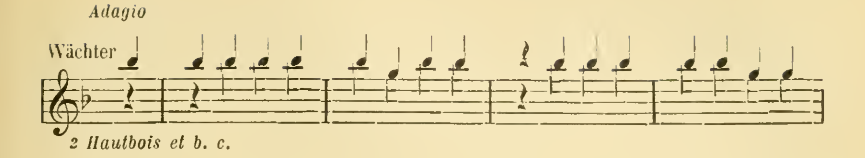


Après que la musique a traduit, avec décision, «je veux me lever, et chercher par la ville celui qu'aime mon âme», et avec découragement
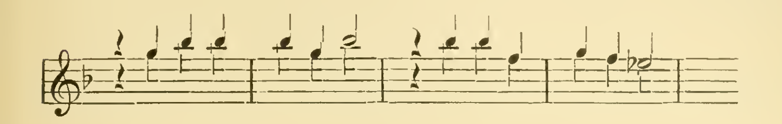


et, après que l'orchestre a condensé toutes ces plaintes en un interlude où abondent les accords altérés et vacillants, le ténor se lamente encore dans un air à deux couplets. L'épisode qui suit ne manque pas de couleur : quand il est question des veilleurs de nuit, qui font leur ronde dans les rues, et auxquels on va demander s'il n'ont point vu le bien-aimé, deux hautbois, à l'unisson, jouent une mélodie monotone, telle que les veilleurs devaient en faire entendre alors[2].
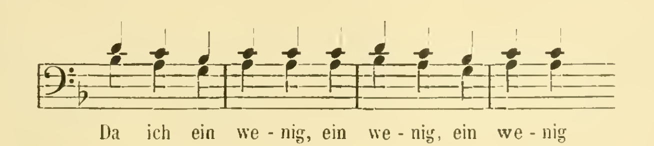
[1] Voyez plus haut, p. 320.

[2] Heinrich Schütz a donné le modèle de cette scène, dans la symphonie sacrée *Wo der Herr nicht das Haus bauet*, où le *cornettino* fait entendre un
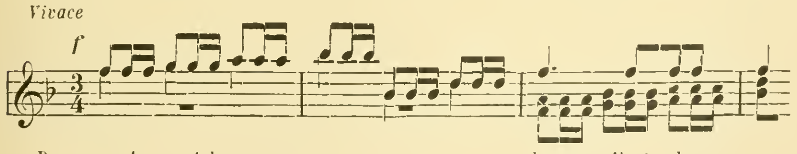




Un troisième air de ténor, dont le commencement est la transposition, dans le mode majeur, du commencement du premier air de ténor, précède le dernier ensemble (3/4 *Vivace*). Les chanteurs y célèbrent la joie d'avoir retrouvé le bien-aimé, en un duo dont le premier motif
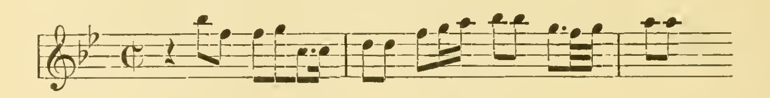


nous rappelle le motif d'un duo (*o vis amoris*) de la cantate *Salve, Jesu, Patris gnate unice* (voyez p. 344). On retrouve aussi, dans ce duo, le motif de *Wie bin ich so trunken* (voyez à la page 354), des vocalises d'où l'on tire de faciles développements, d'inévitables tenues, pour dire *ich halt' ihn*. Mais, dans l'introduction de ce finale se manifeste cette fougue, qui est propre à Buxtehude, et dont on ne se lasse point.



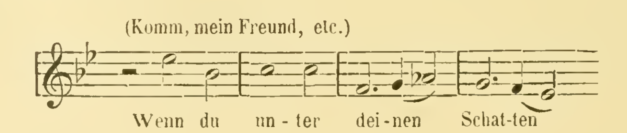
appel répété *ad imitationem cornu vigilis*, quand on chante *Wo der Herr nicht die Stadt behütet* (*Symphoniae sacrae*, *3ter Theil*, 1650, nº 3, vol. X de l'éd. des *Sämmtliche Werke* par Spitta, Breitkopf et Härtel). Ce passage est cité par M. Hugo Leichtentritt (*Geschichte der Motette*, 1908, p. 346).

La cantate *Wo ist doch mein Freund geblieben* est désignée ainsi: *Dialogus inter Christum et fidelem animam*[1]. Deux violons, le *fagotto* et la basse continue y accompagnent le duo d'amour du soprano et de la basse. Dans les premières mesures que joue l'orchestre, on reconnaît assez facilement un thème que Buxtehude emploie souvent,
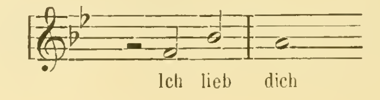


et dont le début est repris par le soprano[2].

La basse commence à chanter après que le soprano a déploré l'absence de son ami, en deux couplets, dont le second se termine par une cadence en *sol* mineur, tandis que le premier finissait en *si* bémol majeur. Ce chant de la basse, écrit presque entièrement à l'unisson du *continuo*, a peu de caractère, et cette première partie du dialogue n'est, le plus souvent, qu'un solo de soprano, accompagné. Par la suite, la basse devient plus indépendante: elle répond, avec tendresse, quand le soprano a dit *Komm, mein Freund, in deinen Garten*, et avant que les violons ne répètent la douce invitation. Certes, le soprano parle un langage plus séduisant; il a déjà énoncé, et les instruments ont déjà multiplié la phrase de ses aveux, qu'elle ne cesse point de charmer,



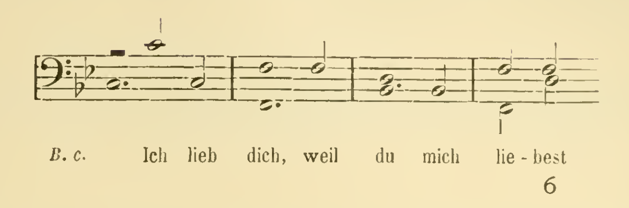
et, auprès de son
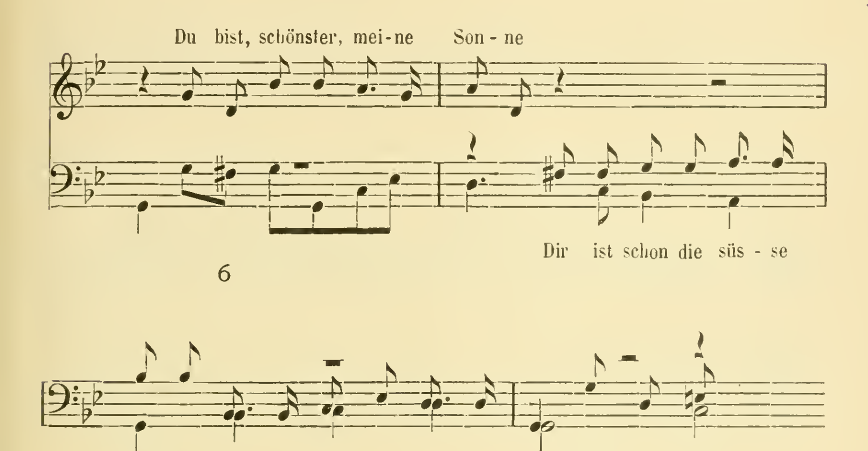


[1] Conserv. royal de Bruxelles, G. 758. Le manuscrit porte cette indication *Sum Nicol. Knüppel*; *Dömitz den* 29. *Octobr.* 1729.

[2] Au quatrième temps de la 1re mes., il chante *mi*, *fa*, au lieu de répéter deux fois *ut*.

la déclaration de l'amant mystique paraît bien gauche et bien lourde.
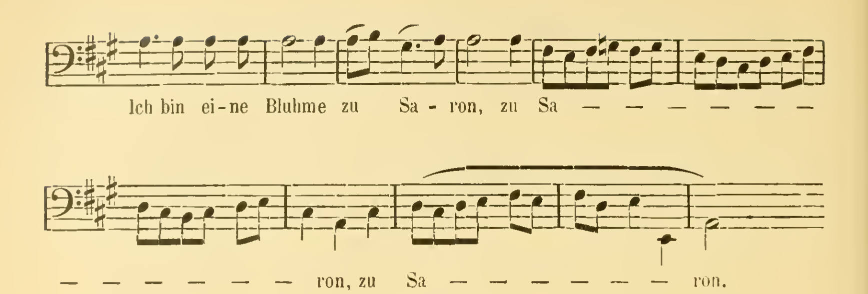


Cependant, quelques-unes de ses répliques ne sont pas dénuées de sentiment.
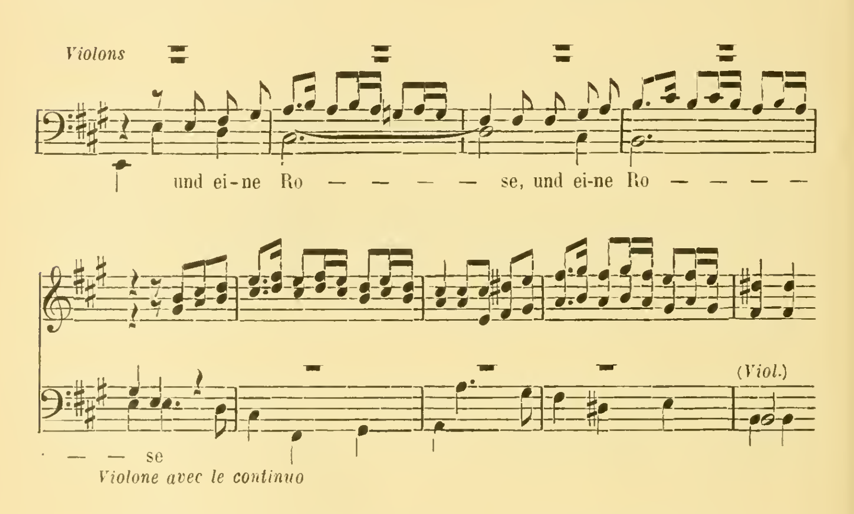


Quand, le dialogue achevé, les personnages ont disparu, les chanteurs, dépouillés de leurs rôles bibliques, disent quelle est la force de cet amour qui unit l'âme avec Jésus.

La quatrième de ces cantates, empruntées au *Cantique des Cantiques*, est écrite pour basse seule, avec deux violons et *continuo*, sur ces paroles *Ich bin eine Blume zu Saron*[1]. Les instruments annoncent, dans l'introduction, ce que la basse chantera tout d'abord,
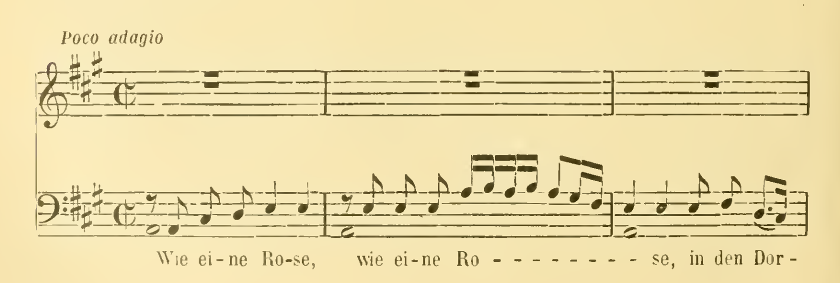
1 Lübeck, A 373, *fol.* 70 *b* 1.

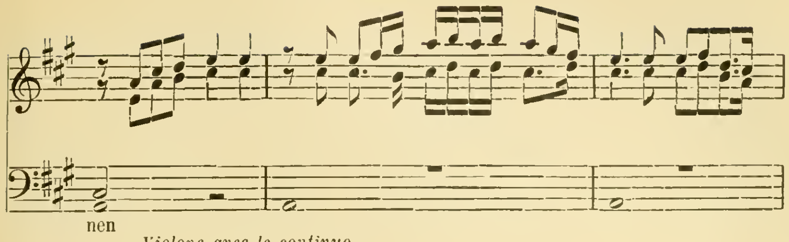


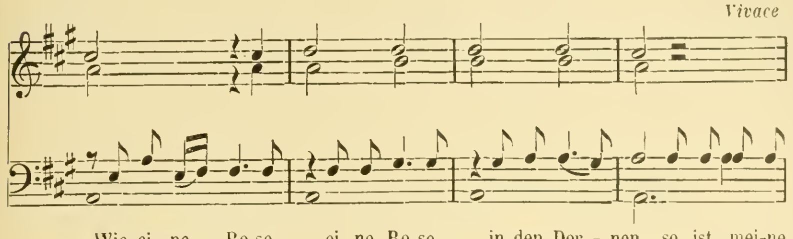
et ils développeront la progression dont le chanteur énonce les premiers termes.
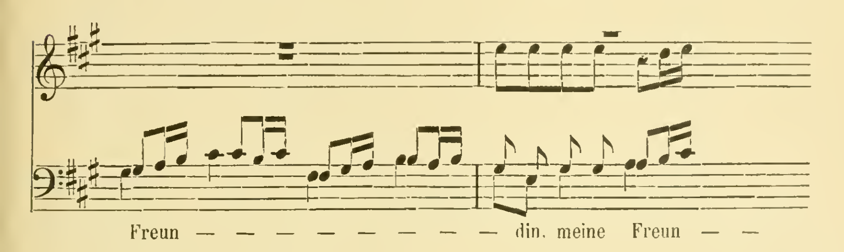


L'harmonie donne au texte un commentaire ingénieux, dans la seconde partie de l'*arioso* par lequel commence l'épisode suivant.
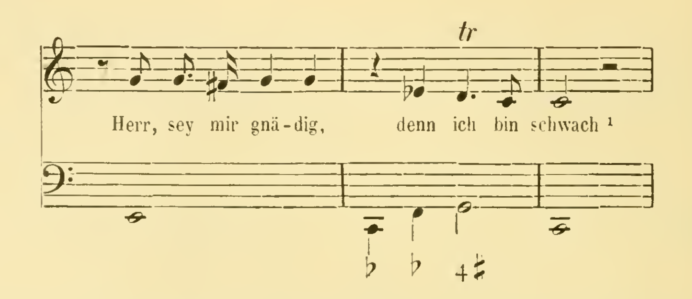








La deuxième comparaison (*Wie ein Apfelbaum unter den wilden Bäumen*, etc.) est établie de même sur deux périodes, l'une qui tient du récitatif, l'autre ($^6/_8$) qui se déploie en contrepoint. Dans la dernière partie de la cantate, quelques phrases où la déclamation s'achève en mélodie, précèdent une péroraison où le soliste vocalise largement, et où les violons chantent avec ampleur.
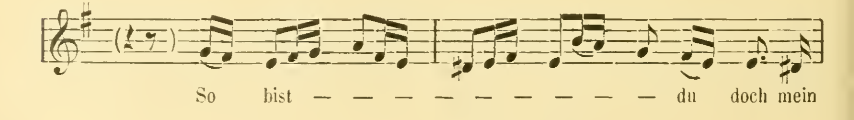
La cantate *Nun freuet euch ihr Frommen*, que Robert Eitner a publiée[1], célèbre aussi l'amour de la fiancée mystique. Les deux soprani, accompagnés des violons, expriment la joie de l'âme qui a retrouvé Jésus, en ce style clair et

1 *Cantaten des 17. und 18. Jahrhunderts*, supplément aux *Monatshefte für Musikgeschichte*, 1884, p. 166.

facile, qui paraît en mainte composition de Buxtehude. Cette œuvre comprend une introduction, un duo, deux airs, et un duo terminé par un *alleluia*. Le musicien y est fidèle aux coutumes de ses contemporains : il y a des tenues prolongées sur la première syllabe de *steter* (*mit steter Begier*), sur le mot *Ruh*, et une modulation mineure habilement harmonisée évoque *den traurigen Muth*, interprétation inopportune, si l'on considère la phrase entière (*du setzest in Jauchzen den traurigen Muth*). Nous avons déjà signalé de semblables passages au mineur (p. 232), et c'est en raffinant sur ce procédé qu'Albert Schop avait écrit :
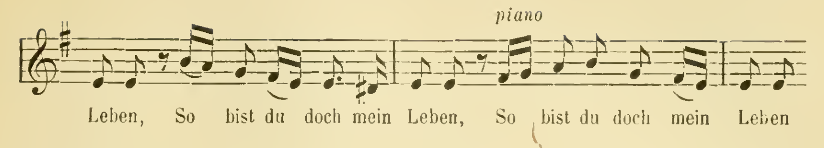


Un air de trois couplets, précédé d'une *Sonata* pour deux violons et basse, *Wenn ich, Herr Jesu, habe dich* [2], nous enseigne que rien n'est plus à désirer ni à craindre, pour l'âme qui possède Jésus. C'est l'alto solo qui nous révèle cette béatitude, et il paraît, à l'écouter, que le musicien en a considéré les joies avec plus de gravité que d'enthousiasme : sa mélodie est uniforme et resserrée; les redites y sont comme les retours de la méditation, et l'attachement à la tonalité, qui se manifeste par des cadences multipliées, y représente, sans doute, l'étroite fidélité.



[1] *Exercitia vocis*, Hamburg, 1667, n° 2 (*Ach Herr! straffe mich nicht in deinem Zorn*).

[2] Upsal, parties séparées, 6 . 20.



C'est peut-être par symbole de cette constance dans la dévotion que Buxtehude écrit, sur une basse obstinée, les cantates *Herr, wann ich nur dich habe hab'* [1], *Quemadmodum desiderat cervus* [2], et *Jesu dulcis memoria* [3]. Dans les deux premières, qui sont chantées par des solistes, ce n'est point l'amour de Jésus, mais l'amour de Dieu, que le texte propose. La phrase énergique par laquelle le soprano commence, dans *Herr, wann ich nur dich hab'*, est reprise par les violons seuls,

Violons

Herr, Herr, wan ich nur dich hab, so frag ich nichts, so

6 ♯

frag ich nichts, nach Him - - - - - - - - - mel und Er - den.
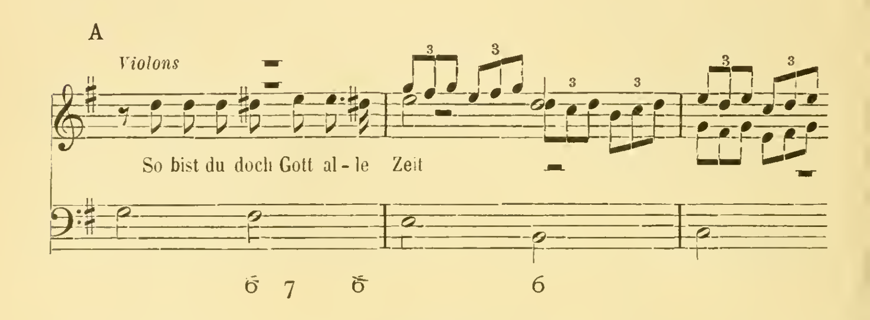
6 6 4 ♯ 6
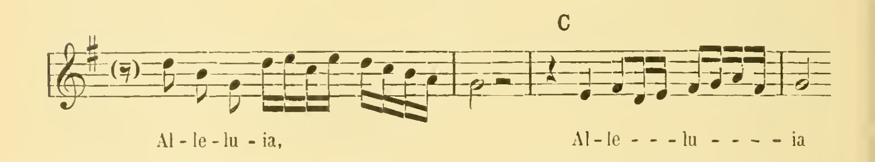
♯

[1] Upsal, parties séparées, 6 : 11.
[2] Upsal, *Tab.*, 82 : 41 (cette composition est écrite en notation usuelle).
[3] Upsal, parties séparées, 51 : 8.

puis par les violons et par la voix, en une série d'imitations rapprochées.
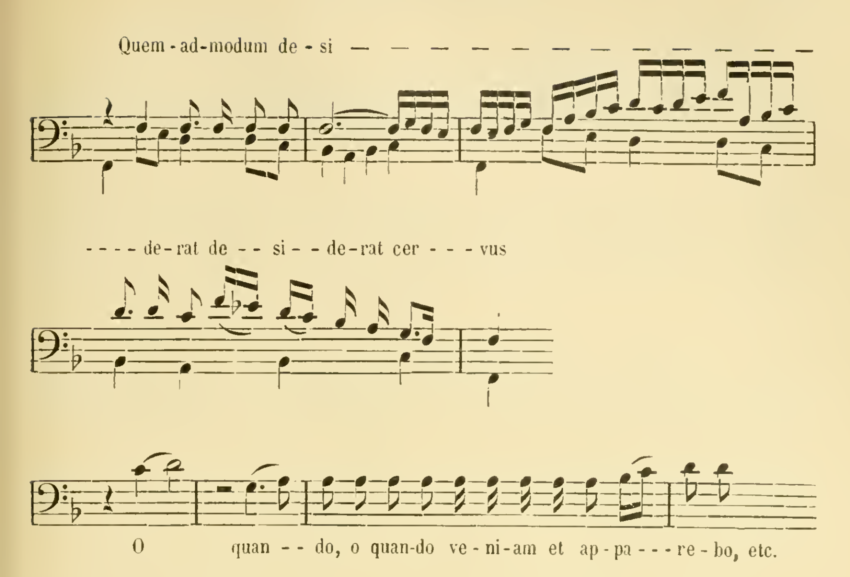
Buxtehude traite avec beaucoup de variété cette basse de chaconne; il place, au milieu de la pièce, un grand interlude instrumental fort animé, malgré la contrainte tonale qu'impose le motif obligé, met de la diversité dans le rythme de l'accompagnement (B), passe, dans le chant, de la déclamation (A) aux vocalises, et termine par un *Alleluia* brillant en imitations, où reparaît un dessin mélodique (C) souvent employé par les compositeurs de son temps [1].
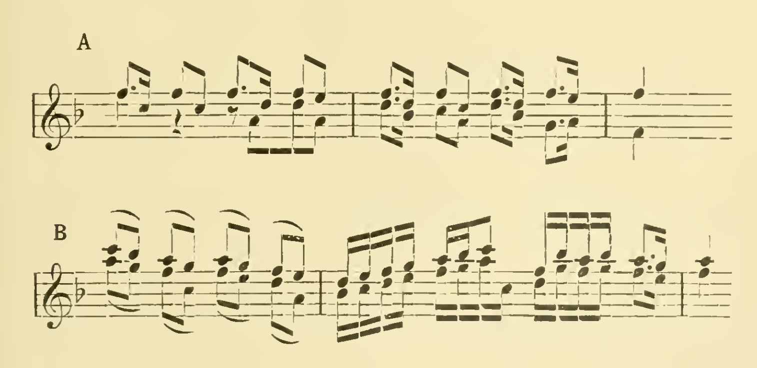




La *Chiaccona, Quemadmodum desiderat cervus*, est faite sur une basse répétée 64 fois. Le chant n'a pas assez de caractère, pour vivifier cette œuvre où le musicien n'aurait pu éviter la monotonie que par une prodigieuse dépense d'imagination. Les notes répétées et les gammes abondent, et les paroles sont articulées, souvent, avec une rapidité mécanique;
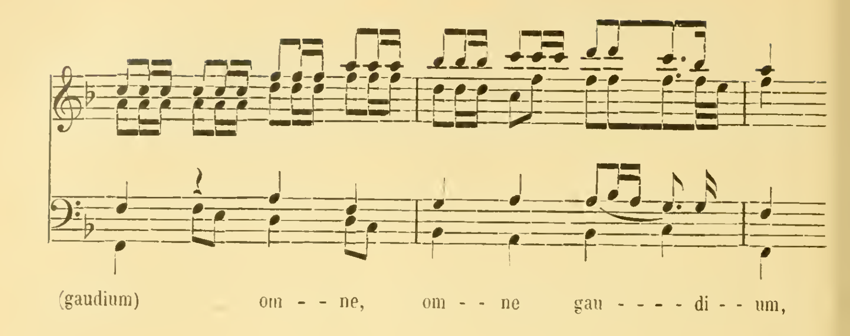
[1] Voyez plus haut, p. 100, note 3.
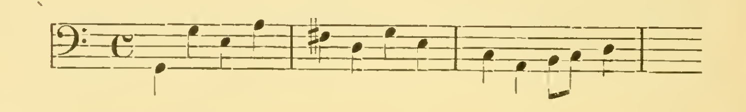


ici, l'ampleur lyrique manque aux vocalises les plus développées, et la force du récitatif ne se trouve point dans les syllabes saccadées que le ténor profère sur le même ton. Cependant, on doit louer le compositeur, quand il invente ces jolis interludes, qu'il place après ces mots, *et laetemur in ea* (A), et *secura tranquillitas* (B);
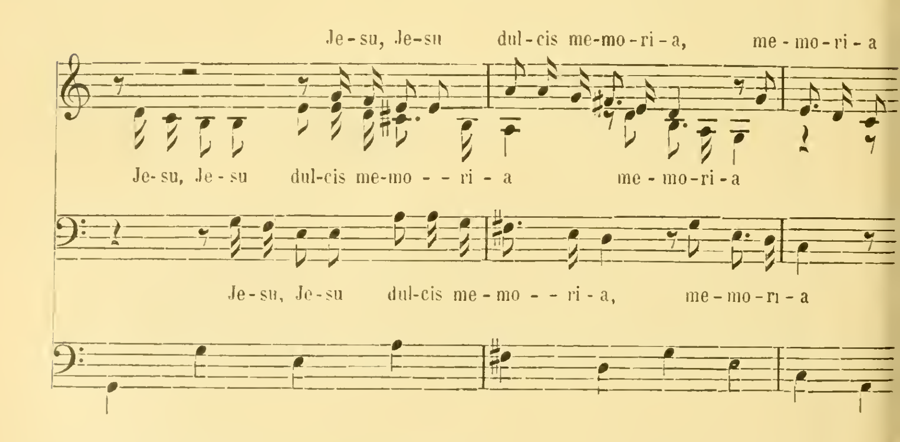


il faut reconnaître aussi que les tierces ondulantes, et la tenue des violons, viennent fort à propos, après *et deitatis beata visio*, et que les derniers mots, *o gaudium vincens omne gaudium* sont interprétés avec grandeur.



La *Chiaccona* où l'alto, le ténor et la basse chantent les strophes de l'hymne *Jesu dulcis memoria*, est établie sur cette basse, répétée 45 fois :



C'est par le contrepoint que Buxtehude anime le plus souvent l'accompagnement de ce motif;
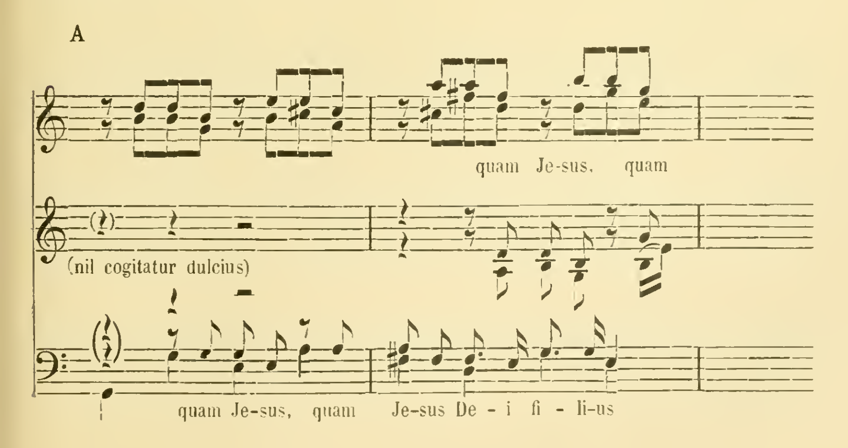


les violons poursuivent, d'après les mêmes figures que les voix, ou bien tracent, les premiers, les dessins qu'elles reproduiront,

T. et B. nil

A. nil ca-(nitur)

ca — — — — — — — — — — ni — tur

dialoguent avec elles (A B),



B C

da mi-hi, da mi-hi per præ-
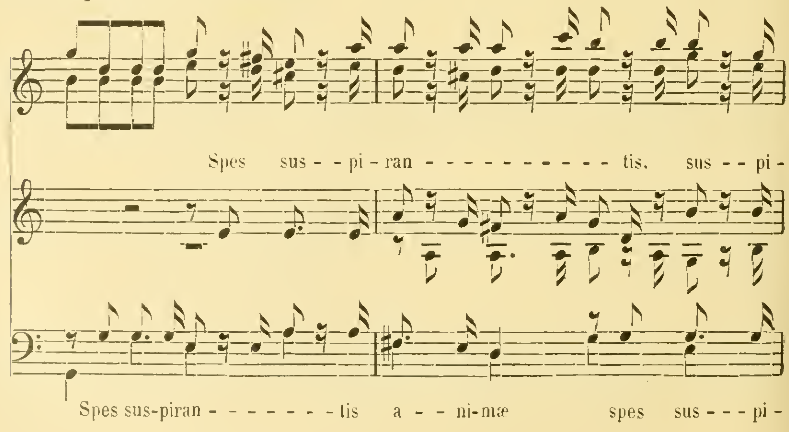
(𝅘𝅥)

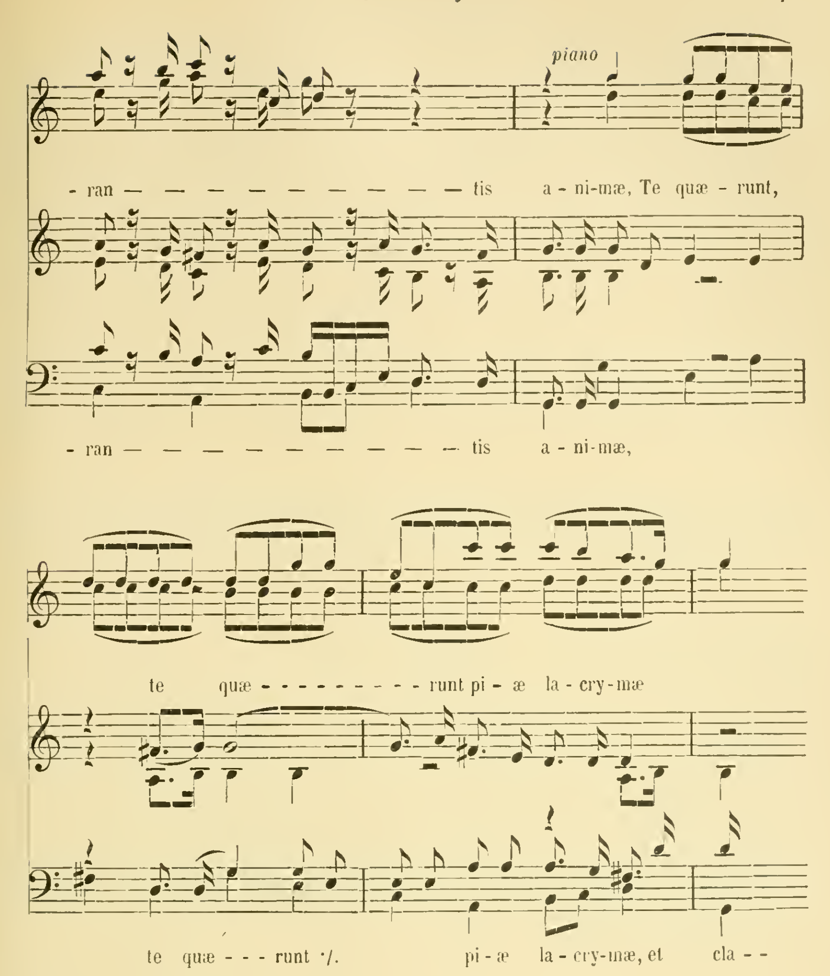
T. Da mi-hi

(da) mihi, da mi - hi ·/. da mi - hi

- - sen - ti - am tu - am vi - de - re glo - ri - am

ajoutent à l'harmonie qu'elles forment (C) et aux descriptions qu'elles offrent.
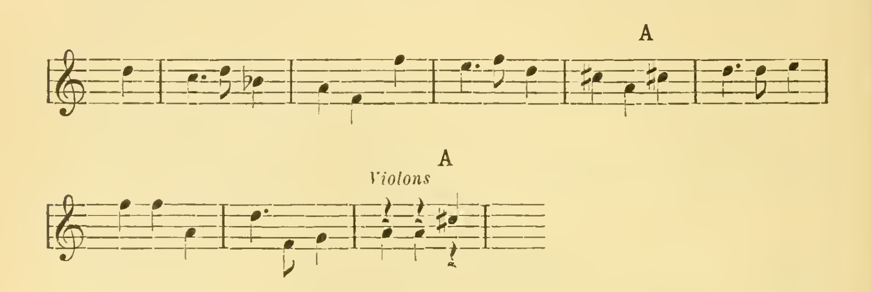




Cette longue pièce, où Buxtehude triomphe par sa fantaisie[1], se termine par un *alleluia* fugué.

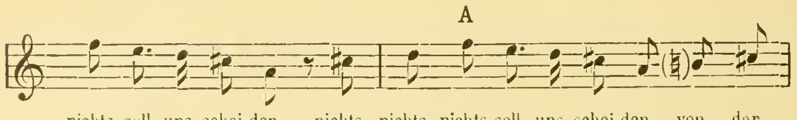
En ce groupe de cantates inspirées, les unes, plus tendres, par l'amour de Jésus, les autres, plus sévères et plus vigoureuses, par l'amour de Dieu, nous pouvons placer deux œuvres encore. Accompagnée par trois *Stromenti*, la can-
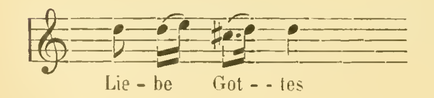
[1] Les heureuses trouvailles sont nombreuses; voyez, par exemple, les harmonies liquides qui accompagnent *nil canitur suavius* (cf. *In dulci jubilo*, p. 253), l'interlude après le verset *Amor Jesu dulcissimus*, les épisodes où la basse chante en solo, et les tirades à la tierce de l'alto et du ténor.

tate *Nichts soll uns scheiden von der Liebe Gottes*[1] est chantée par le soprano, l'alto et le *bassetto*. Elle est d'une forme que nous avons bien souvent décrite : après l'introduction, et un chœur des trois voix, Buxtehude fait entendre un air de soprano, un air d'alto, et un air en trio. Après chaque air, on reprend le premier chœur et l'on joue une ritournelle. Dans le premier chœur, le compositeur a bien soin de répéter plusieurs fois le mot *nichts*, et de séparer ces redites par des silences[2]. Il y a de fort belles lignes dans l'air, dont la musique est adaptée, tour à tour, à la voix du soprano et à la voix de l'alto.



Les violons en prolongent la grâce par le reflet des derniers traits. Ils interviennent de même, du reste, dans le premier chœur; par là, cette phrase, qui nous rappelle, au début, la cantate *Das neugeborne Kindelein*[3], gagne encore en force obsédante.
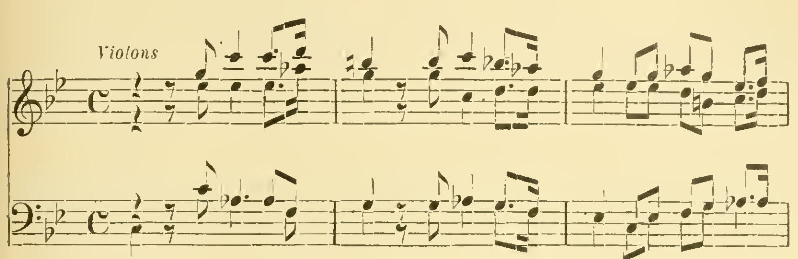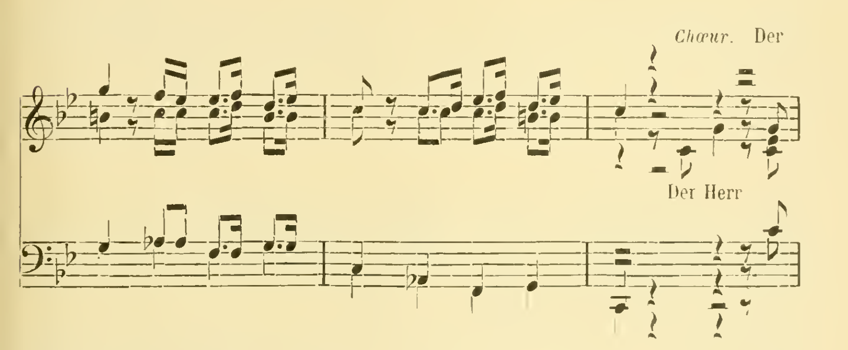




[1] Lübeck, A 373, fol. 40 *b*.
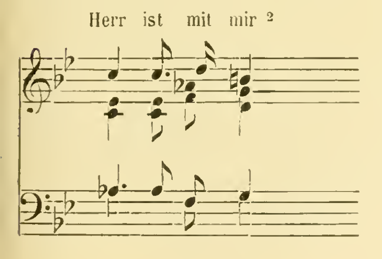
[2] Tunder lui en donne l'exemple dans son *Ein' feste Burg* (éd. Seiffert).

[3] Voyez plus haut, p. 259.

Dans *Der Herr ist mit mir* [1], le musicien a voulu montrer quelle force est dans l'âme qui s'est donnée à Dieu. Les violons annoncent, dans l'introduction, les motifs, de rythme décidé, que les quatre voix développeront dans une sorte de marche solennelle, aux pas bien réglés; semblable au cri d'un héraut, l'appel de l'alto précède l'acclamation unanime.



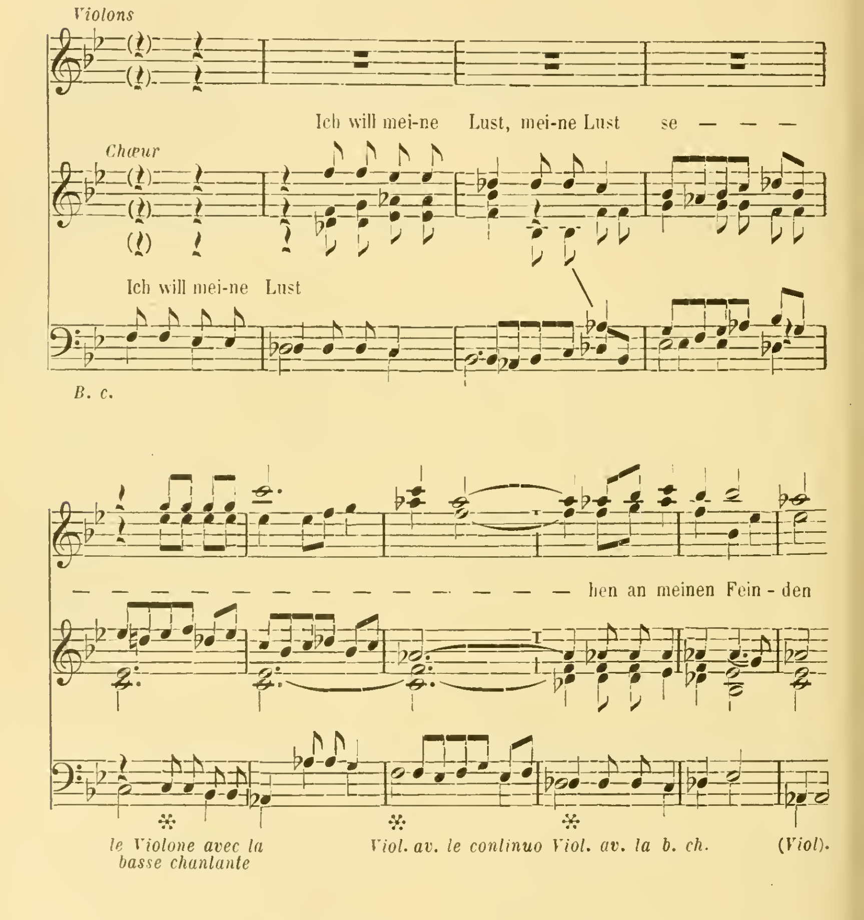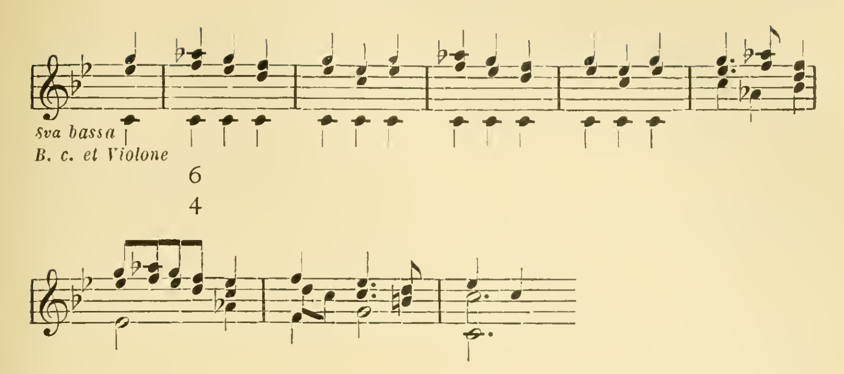




1 Upsal, *Tab.* 85 : 17.

2 Joh. Phil. Krieger traite des motifs de semblable structure dans son *Laudate, pueri* (Upsal, *Tab.* 83 : 17, fol. 30 *b* [6]).
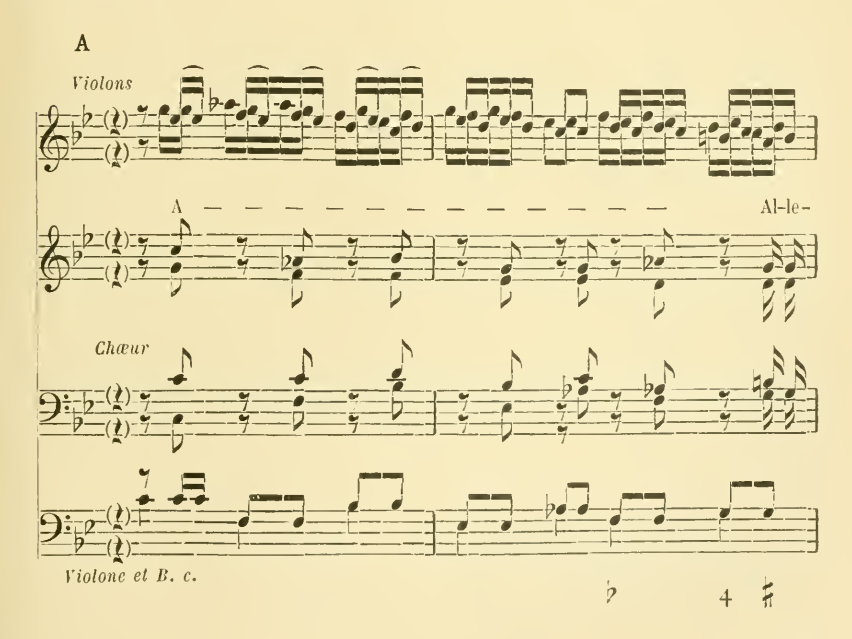
Trois fois, le cortège s'arrête, et le chœur dit, en un faux-bourdon puissant: «Que peuvent me faire les hommes?» Le texte de la seconde partie, plus vive (*allegro*, $^3/_4$), évoque le secours prochain de Dieu, la joie des victoires futures; le rêve glorieux s'épanouit, remplit toute l'âme, et l'illumine,
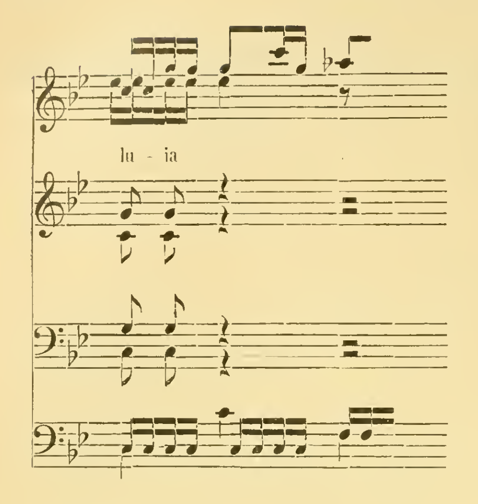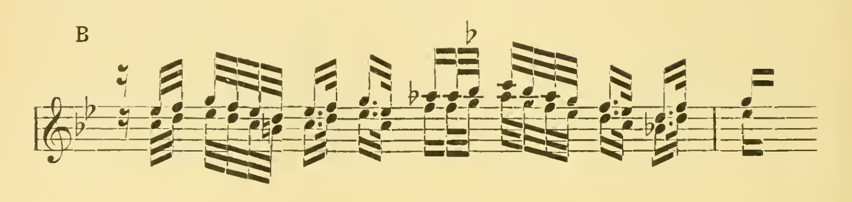


et il semble que l'impatience de combattre agite cette phrase de la dernière ritournelle.



L'*alleluia* final est édifié, comme les compositions que nous venons de citer (p. 369 et pp. suiv), sur une basse obstinée, ample motif de carillon. Ce motif est accompagné de traits à la tierce, ou d'accords détachés, que font entendre les voix et les instruments (A); le *violone* mêle, à ces tons de cloches, le frémissement des notes répétées, et les oscillations des octaves; cette rumeur tintante et grondante a, pour contraste, ou pour complément, les vertigineuses fioritures des violons (B), auxquelles répond la basse du chœur,





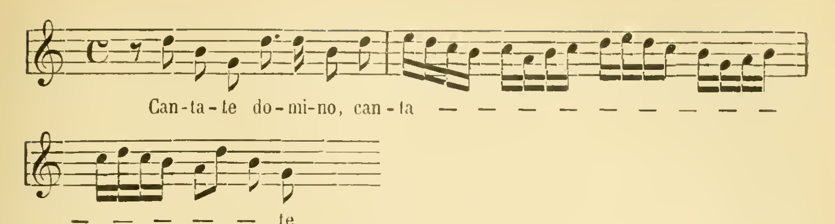


et les dernières mesures sont d'une musique pleine où se prolonge encore des résonnances vacillantes.
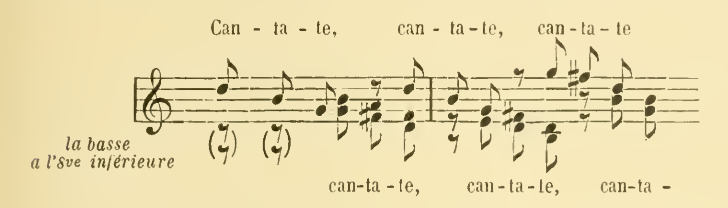
* * *

Aux psaumes latins, ou fragments de psaumes latins, que nous avons déjà étudiés[1], nous devons ajouter un *Cantate Domino*[2] et un *In te, Domine, speravi*[3], composés, l'un et l'autre, pour deux soprani, basse, et orgue. Le premier verset du *Cantate* est traité par les trois voix, en style d'imitation, avec une continuité bien ordonnée, d'après ce thème :
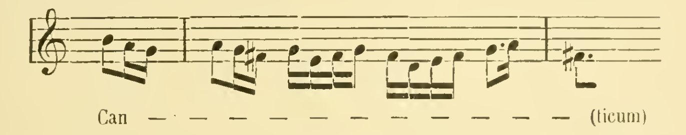
[1] P. 84, p. 236 (ps. 34), p. 322, etc.
[2] Upsal, *Tab.* 83 : 16.
[3] Upsal, *Tab.* 83 : 19.



Pour conclure, quand il a développé ce thème assez longuement, et qu'il en a, non sans à propos, tiré, par un jeu qui lui est habituel, un court divertissement rythmique,



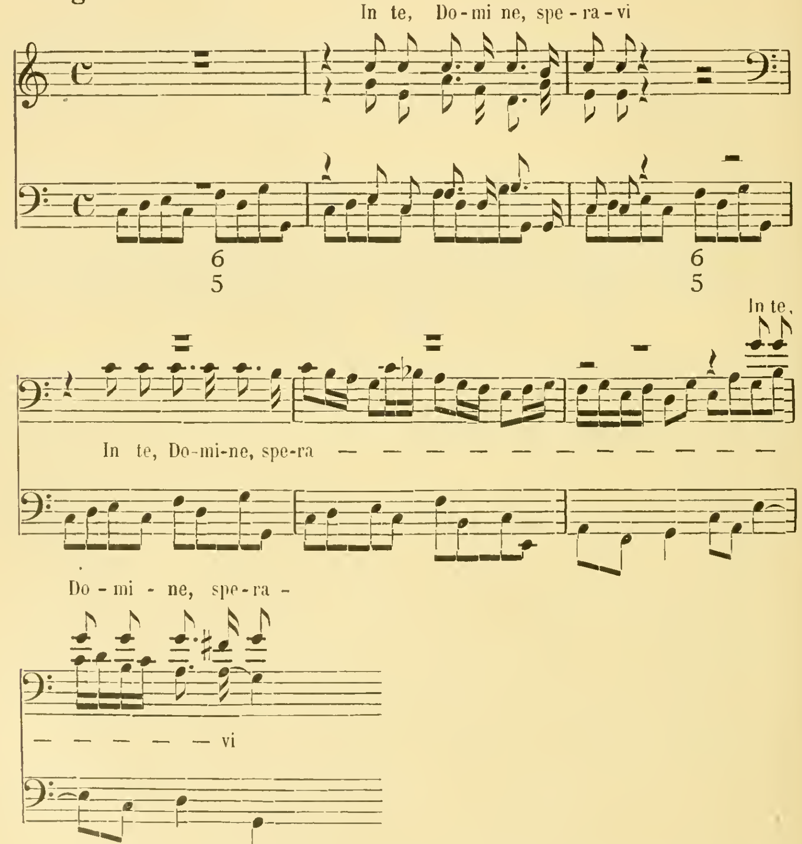
il choisit un second motif,



pour interpréter *canticum novum*, le prolonge par une vocalise qui est presque un trille ( ) chanté par les deux soprani, et joint à cette première pièce une cadence en *ré* majeur. Par cet artifice, qui rompt l'uniformité tonale, il prépare à l'air de basse, qui est, comme le premier ensemble, en *sol* majeur. Un air de soprano, en *mi* mineur, puis quelques mesures où les trois voix proclament, par des accords vigoureux et des motifs éclatants, les merveilles de Dieu (*do* majeur) précèdent l'air du second soprano, qui débute par la dominante de *la* mineur (*sol*♯ à la basse), évolue vers *mi* mineur, et s'achève en *sol*. Un court *Gloria patri*, en trio, commence en *mi* mineur, et finit sur un accord de *si*, et le *Sicut erat* (*allegro*) est une petite fugue en *sol*, fort animée, avant laquelle les voix chantent une sorte de prélude. Par cette diversité dans la modulation, Buxtehude, avec trois voix seulement, entretient la vie dans

ce psaume où la distribution du texte par versets pourrait déjà être une cause de monotonie.

Dans *In te, Domine, speravi,* nous ne trouvons pas la même richesse: un seul verset du psaume nous est présenté. Tout d'abord, une basse obstinée, un motif formé de notes répétées, expriment bien la persistance de l'espoir en Dieu. Le compositeur traduit ainsi, avec fermeté, la devise de son roi, qu'il a lue si souvent, inscrite aux portes du château de Kronborg[1]. De cette affirmation, naît un motif résolu, que les trois voix développeront en manière de fugue[2].
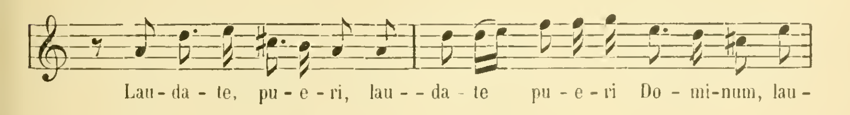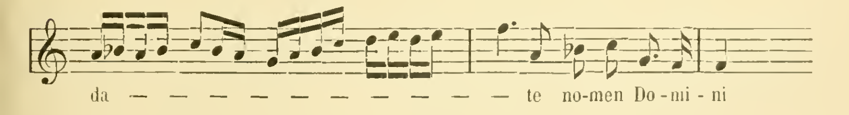


[1] *En Dieu mon espérance* (1664), lit-on sur les murailles de la forteresse.

[2] Comparez cette basse uniforme avec la basse de l'air de Cesti (*D'amaranto*, etc.) que Burney a citée, p. 153 du 4e vol. de son ouvrage *A general History of Music* (1789).

La tonalité de *la* mineur se maintient pendant les premières mesures de la seconde partie, *non confundar*; les trois voix y chantent simultanément, selon le même rythme, après que le soprano a chanté seul, allusion fort claire à la signification des paroles. Cette seconde partie se développe avec une facilité un peu vulgaire, Buxtehude y joignant, à des vocalises banales, des progressions par quarte, qui en forment la charpente[1].

Tous les versets du psaume 113 sont traités dans la *Chiaccona Laudate, pueri, Dominum*[2], composée pour deux *soprani*, cinq violes de gambe et basse continue. L'idée d'écrire un psaume entier sur une basse obstinée avait déjà été réalisée par d'autres compositeurs. Ainsi, Antonio Rigatti nous a laissé un *Beatus* vir, pour deux *soprani*, basse, deux violons et *continuo*, composé sur une phrase de trois mesures (C) qu'il répète plus de cinquante fois[3]. Le thème de Buxtehude a huit mesures, et il est présenté douze fois. Comme il se prête à la modulation, il est facile d'éviter la monotonie, dans les variations que l'on y adapte. Le chant, d'ailleurs, garde, en ce travail de contrepoint, un caractère spontané. Que la contrainte du procédé n'ait pas encore appauvri la musique des premiers motifs, cela se conçoit, d'autant mieux que le compositeur a peut-être inventé d'abord la mélodie jointe aux premières paroles, et n'a formé le *basso ostinato* qu'en accompagnement à la figure déjà tracée librement.





[1] Voyez à la p. 294 (note 2).

[2] Upsal, *Tab.* 84: 38. Parties séparées, *Vok. mus.* 6: 17.

[3] Bibl. nat. Vm¹ 1197 (partition manuscrite, tirée de la collection éd. par Ambr. Profe en 1646).

Mais la grâce de ces lignes souples se multipliera ;
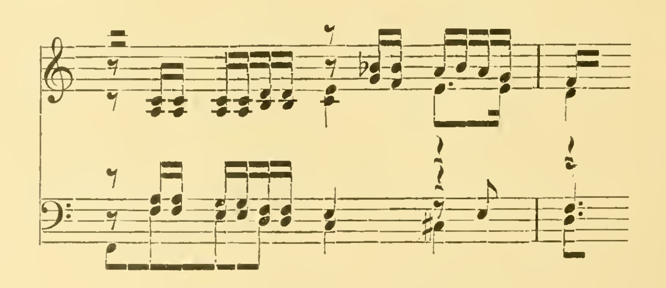
Quis si - cut Do-mi-nus De-us nos-ter qui in

Quis si-cut Do-mi-nus De - - - - us nos-ter
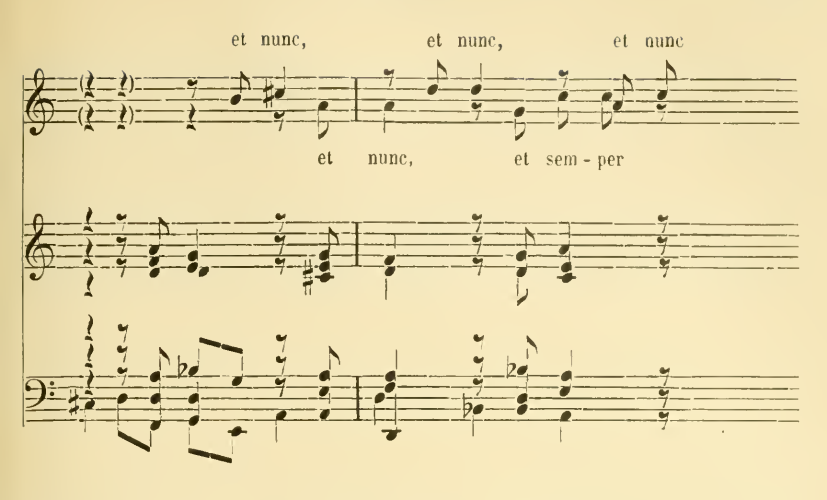
al — — — — — — — — — — — — — tis ha - - - - - bi - tat

Qui in al - tis ha - - - - - - - bi - tat

quand les arabesques feront défaut dans le chant, l'orchestre nous gagnera par des caprices de rythme et d'harmonie,
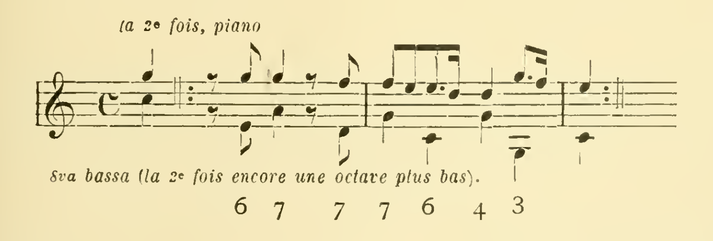


disputera plaisamment avec la voix,



sera tantôt solennel, tantôt frémissant, et toujours plein de vie.
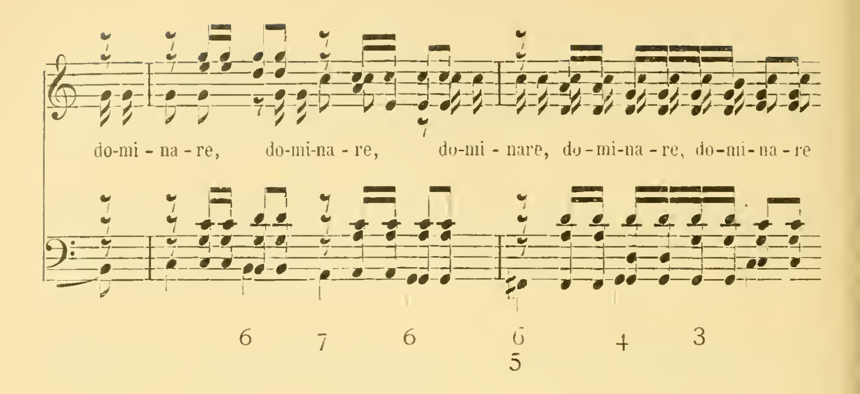
On a conservé une série de psaumes, écrits pour des solistes, d'après le texte latin ou le texte allemand. Du psaume *Dixit Dominus*[1], où deux violons, deux violes, le *violone* (ou l'épinette) et l'orgue accompagnent le soprano, les deux dernières parties ont été publiées par Eitner[2]. La *Sonata* a cette vivacité et cette précision de rythme qui se remarquent si souvent chez Buxtehude.



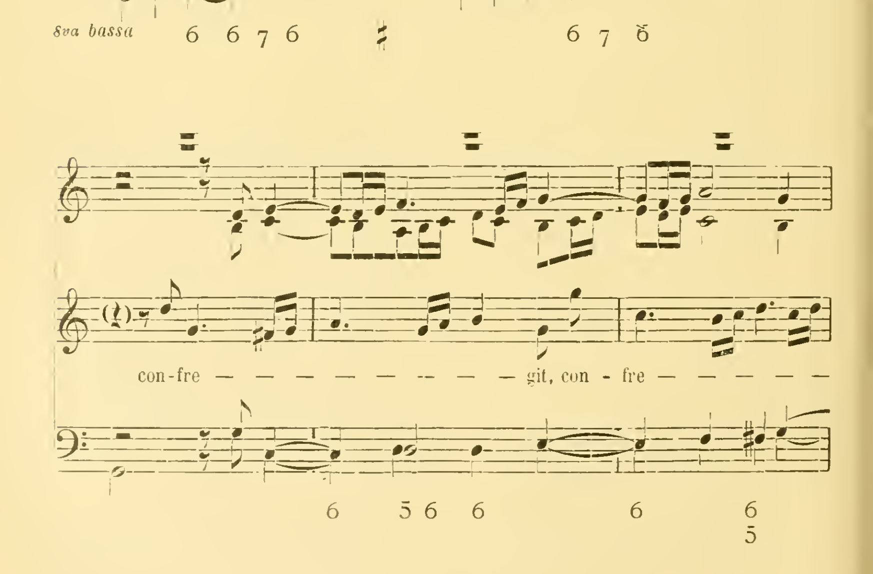
Dans les premiers versets, le chant a plus de volubilité que de signification ou de beauté. Par ce passage, on jugera de cette musique;
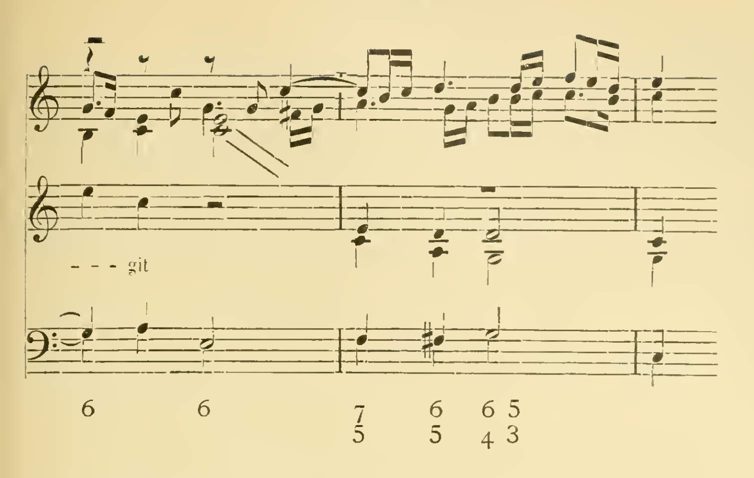
[1] Upsal, 50 : 8; Berlin, ms. 2680 (f.).

[2] Supplément déjà cité des *Monatshefte*.



qu'elle soit énergique, ici, c'est avec raison; mais cette vigueur est uniforme, et la mélodie ne cesse d'être aride que pour devenir vulgaire. Par la suite, Buxtehude est mieux inspiré,
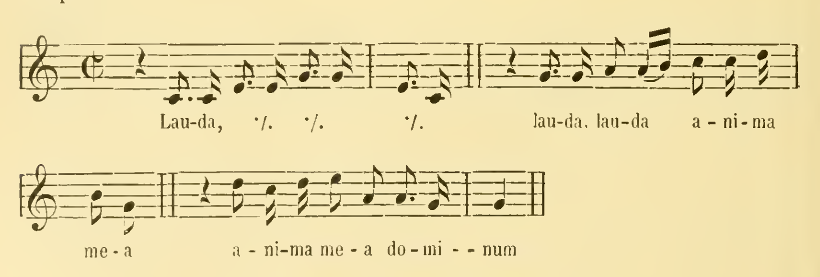




sa prédilection pour les sonneries de trompettes se manifeste à point, quand il les imite, dans l'accompagnement de ces mots, *judicabit in nationibus*, et la tumultueuse symphonie qui suit *implebit ruinas* est fort judicieusement placée. Je renvoie à la publication d'Eitner, pour la fin de ce psaume, où l'invention ne manque pas; mais il faut signaler que le thème du *Gloria patri* est modelé, à $^6/_8$, sur le thème du premier verset, *Dixit dominus* (C). Le musicien satisfait ainsi, en quelque mesure, à son goût pour les compositions symétriques : en quoi il est habile, car, de reconnaître dans la péroraison quelques traits de l'exorde, l'auditeur en vient bientôt à croire que, dans l'œuvre tout entière, l'auteur a procédé avec esprit de suite, d'après un plan bien déterminé, et il s'imagine qu'il est d'intelligence avec lui.

Les quatre premiers versets, et le dernier verset du psaume 146 forment la cantate *Lauda anima mea Dominum*, écrite pour le soprano solo, deux violons, le *violone* et l'orgue[1]. En chaque mesure de la *Sonata*, persiste le même rythme, et, comme certaines compositions italiennes de semblable destination, cette pièce est faite plutôt d'un enchaînement d'accords que du développement d'un motif mélodique. On y remarque d'ailleurs un effet de pédale supérieure qui est assez fréquent chez Buxtehude.

[1] Lübeck. A 373, fol. 79 *b*[1].
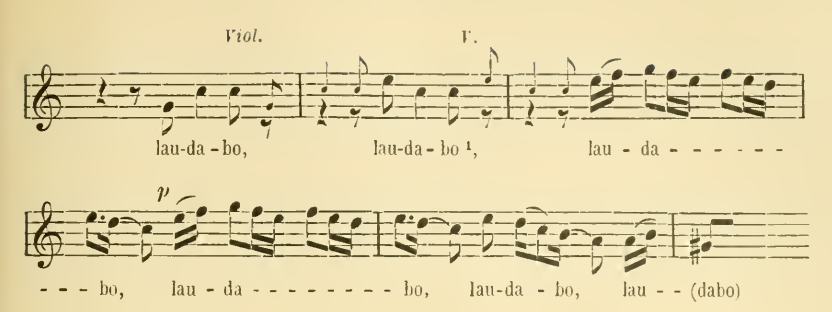
Sonata[1]

Les éléments du premier air sont de la plus grande simplicité ;



les violons alternent avec la voix, en l'imitant, procédé habituel, et toute cette musique facile est alerte et brillante.

[1] Comparez cette *Sonata* avec la ritournelle de l'air *Il desio d'un core amante* du *Paride* de Bontempi (cet air est cité par Burney, t. IV de son histoire de la musique, 1789, v. à la page 72).



Le second verset, précédé d'une «pause générale», et le troisième, sont traités en style de récitatif; les violons accompagnent d'abord le chanteur:

Violons

p

No - li-te, no - - li-te con - fi - - - - - - - - - - - - - - dere in prin-ci-pi-bus,

Violone et B. c.
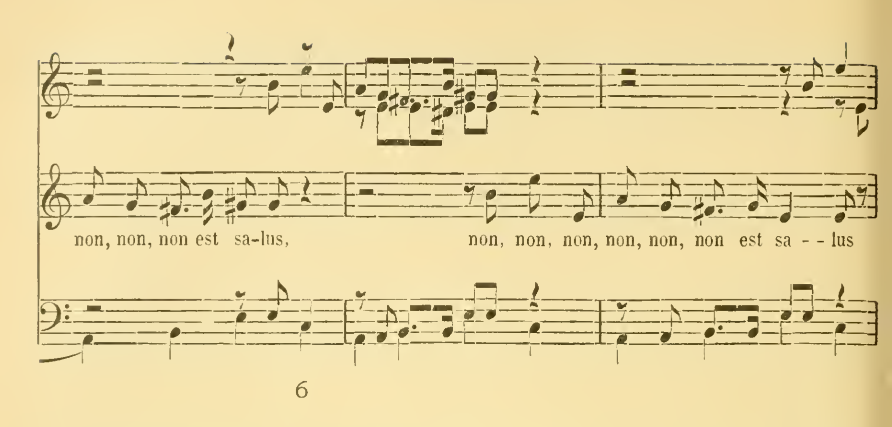
f
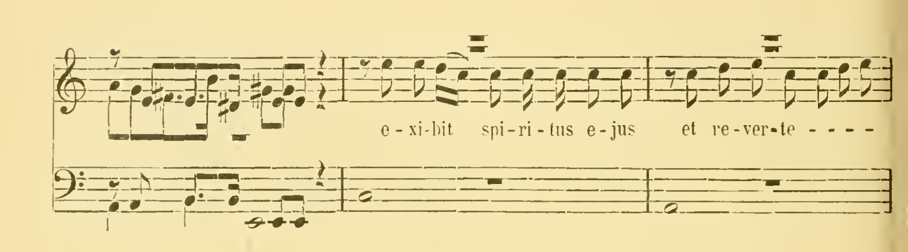
in fi - li - is ho-mi-num, in qui-bus [2], non, non, non, non, non
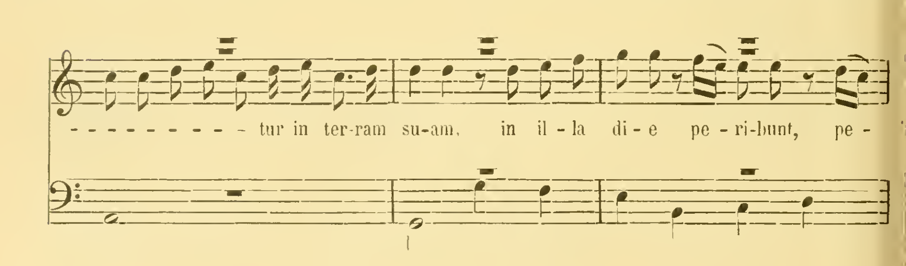
♮ ♭ 6 6
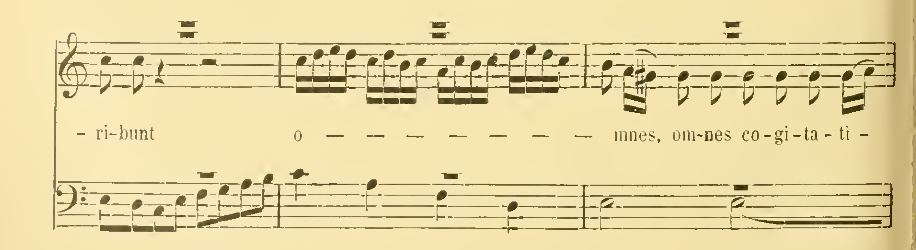
[1] Les instruments dialoguent de même avec la voix, un peu plus loin (*psallam*).
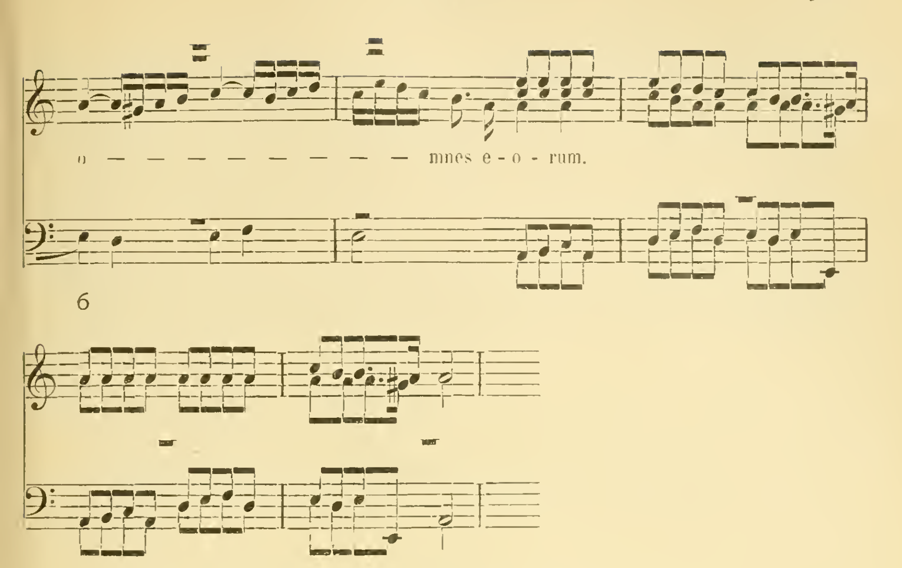
[2] Si l'on considère ce qui suit, on est tenté de transposer ces deux *mis* à l'octave supérieure; mais, dans le grave, ils sont de beaucoup plus expresssifs.


non, non, non est sa-lus,
non, non, non, non, non, non est sa - - lus
6
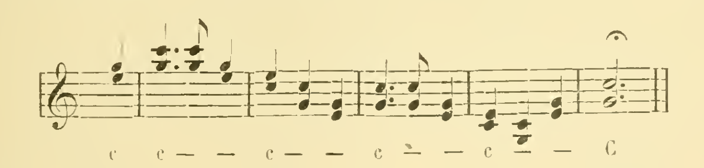

e - xi-bit spi-ri - tus e - jus et re - ver-te - - - -


- - - - - - - - - tur in ter-ram su-am, in il - la di - e pe - ri-bunt, pe -
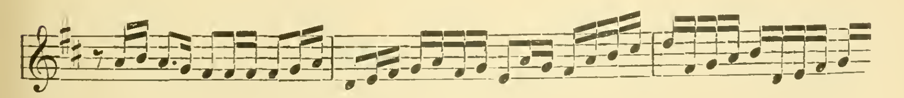

- ri-bunt o — — — — — — — mnes, om-nes co-gi-ta-ti -



La première partie du quatrième verset contient un motif bien souvent employé, que les violons répètent, en manière de réponse de fugue[1], avant de l'étendre en forme d'arpège descendant : un récitatif rapide termine ce verset, et la cantate s'achève par le verset *Regnabit dominus in saecula*, où se manifeste le goût de Buxtehude pour les motifs clairs, qui paraîtront encore dans les dernières mesures, jouées par l'orchestre.
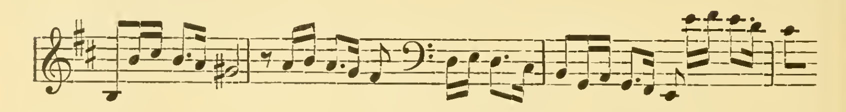


La viole de gambe accompagne l'alto, dans le psaume *Jubilate Domino*[2] : une *sonata* de 28 mesures sert de prélude (*allegro*), d'après ce thème,



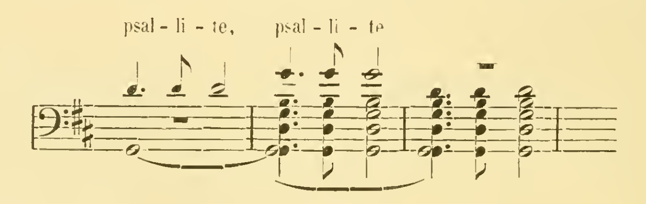
[1] Voyez à la page 354, 2e citation musicale.

[2] Upsal, 51 : 12 (parties séparées).
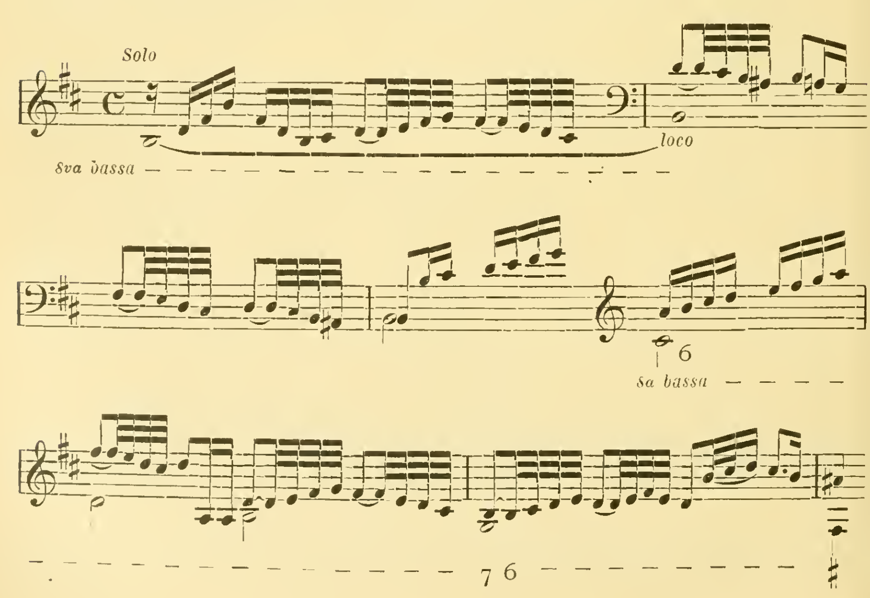
auquel le *continuo* donne une réponse, comme dans une fugue; réponse que la viole de gambe reprend à l'octave supérieure, avant de développer, dans la dernière partie de l'introduction, le motif formé par les premières notes du thème; en ces répliques, Buxtehude fait paraître l'étendue de l'instrument.



Même si les ressources de l'agilité, de la clarté, du grave et de l'aigu, n'étaient pas inépuisables, la viole de gambe offrirait encore la richesse des grands accords.
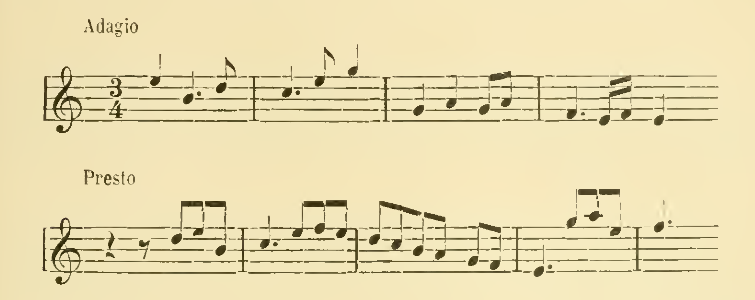


Dans un interlude, le compositeur nous apprend aussi qu'il ne méconnaît point la poésie des discours vagues.
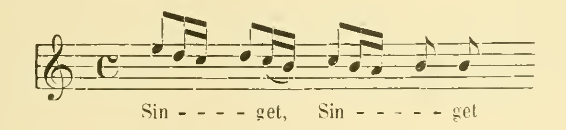


Ainsi, la viole de gambe est près de l'emporter sur le chanteur dont les motifs bien définis, et les vocalises prévues, semblent pauvres et inanimés en face de cette magnificence mouvante et rayonnante[1].
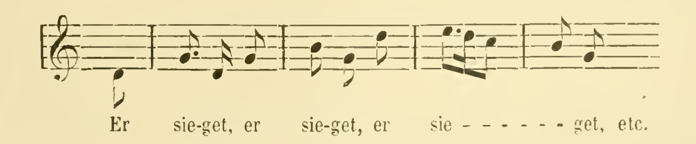
A ce psaume latin, correspond le psaume allemand *Singet dem Herrn ein neues Lied*[2], écrit pour soprano, violon et basse continue : cependant avec moins de verve et d'éclat. L'introduction est d'abord chantante, puis impatiente ;



dans le premier verset, reparaît un motif du *Cantate Domino canticum novum* que nous avons cité plus haut (p. 381)
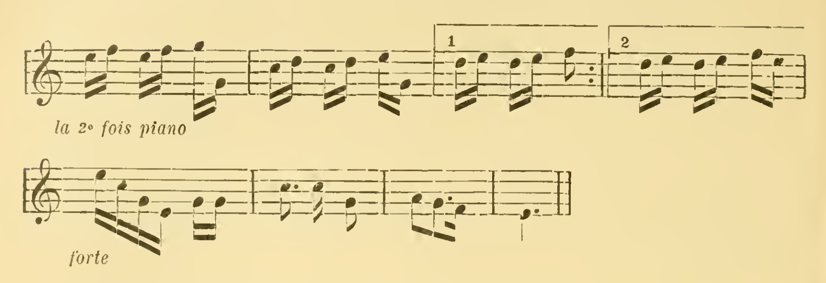


et Buxtehude se plaît à développer, ensuite, des motifs de caractère guerrier,



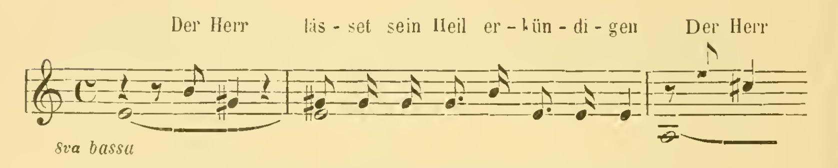
1 Tout après ces beaux traits lyriques, Buxtehude astreint le chanteur à d'étroites imitations de fanfares (*in buccinis et voce tubae*), et le fait moduler longuement sur l'*a* de *jubilate*.

2 Upsal, *Tab.* 82 : 43 *fol.* 1.

auxquels se relie une ritournelle qui s'achève ainsi :
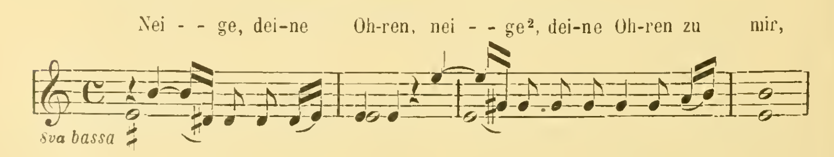


Après un verset en style de récitatif,
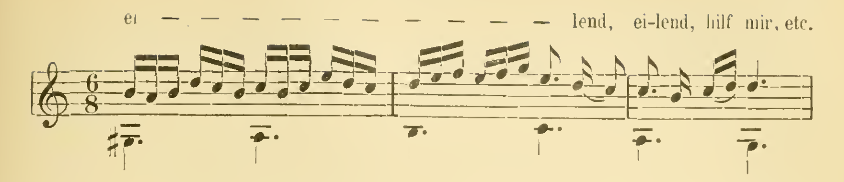


le violon concerte avec la voix dans *Er gedenckt*; on reprend la *Sinfonia* initiale, et la cantate se termine par le verset *Jauchzet dem Herrn* (3/2) à la fin duquel le violon joue (*piano*) quatre mesures avec double corde.

De même, Buxtehude a mis en musique le texte allemand du psaume 31 (*Herr auf dich traue ich*)[1], dont il nous a laissé le premier verset, composé sur le texte latin (voyez à la page 282). Deux violons accompagnent le *canto solo*, et le musicien ajoute, aux trois versets du psaume, dont il forme sa cantate, un air à quatre couplets, avec ritournelle : *Jesu, ich bin blind von Sinnen*. Il y a de la fermeté, et une sorte d'enthousiasme dans le premier verset du psaume (*la* mineur); dans le second, le musicien s'efforce d'interpréter les paroles avec vigueur,
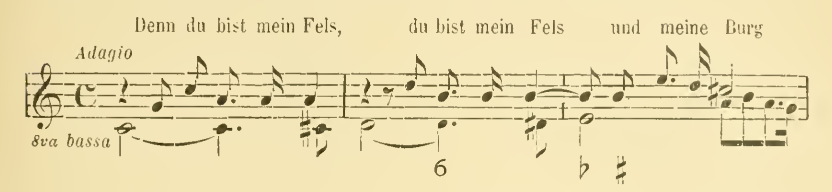


[1] Upsal, *Tab.* 82 : 35 *fol.* 25 *a*[3].
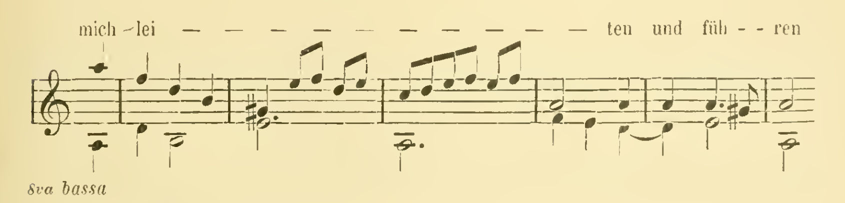
[2] Voyez à la p. 299. Cf. Joh. Werlin, *O anima mea* (*Melismata sacra* 1644, bibl. nat. Rés. Vm1 83).



et les violons y paraissent à propos, quand le chanteur vient d'évoquer celui qui le doit secourir. La basse chromatique ascendante accompagne le début du troisième verset
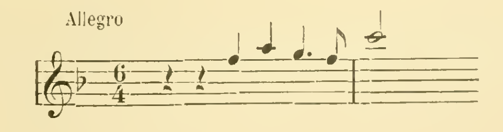


et, dans la suite de ce verset (*presto*) le mot *leiten* est joint non seulement à des vocalises unies, ce qui est dans la tradition, mais à ce motif, dont la signification est bien plus forte.
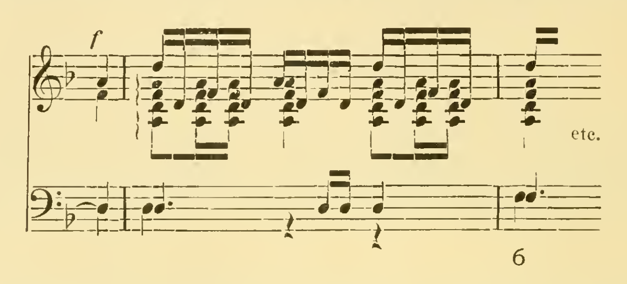


Un *Amen* limpide sert de conclusion, après ce verset.

Trois violons et la basse sont associés au soliste (*basso*) dans les versets du psaume 57 qui commencent par *Mein Hertz ist bereit*[1]. Dans la *Sonata*, après quelques accords (*adagio*), Buxtehude annonce le motif qui dirigera et rythmera le premier verset ;



1 Upsal 51 : 15 (parties séparées).

dans ce verset, l'orchestre n'aura point d'autre cadence que celle-là, que les premiers mots ont imposée, mais le chanteur y développera, d'autre part, avec ce motif, une vocalise qui est adaptée au mot *singen*. Des motifs de fanfare, que la voix et l'orchestre énoncent tour à tour, traduisent, inévitablement, *Wache auf, meine Ehre* (*allegro*), mais il y a quelque invention dans l'agencement de ces répliques d'orchestre, que le texte provoque (*Wache auf, Psalter und Harfe*).



Si les vocalises du soliste, et les réponses que l'orchestre y fait, n'ont rien de nouveau pour nous, dans le verset *ich will dir lobsingen*, les paroles du verset suivant sont exprimées avec une majesté singulière.
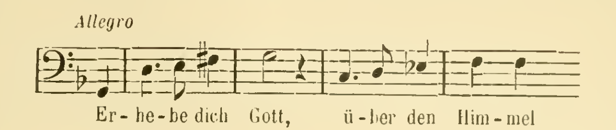
Denn dei-ne Gü-te ist so weit der Him-mel ist, und deine Wahrheit so
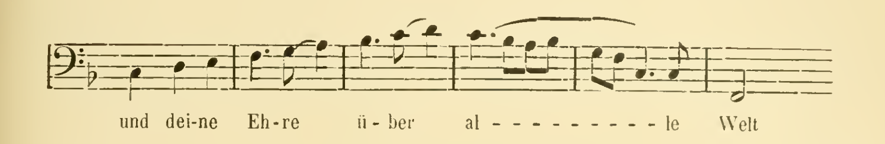
weit die Wol-cken ge - - - - hen

5 6♭ 6 4 3 7♭

5 5
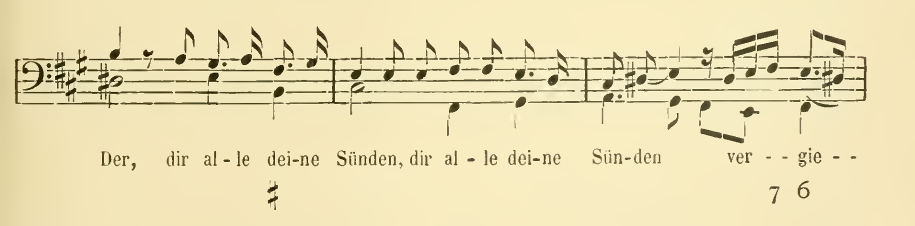
Le dernier verset est écrit sur ces deux thèmes, au développement desquels l'orchestre prend part.



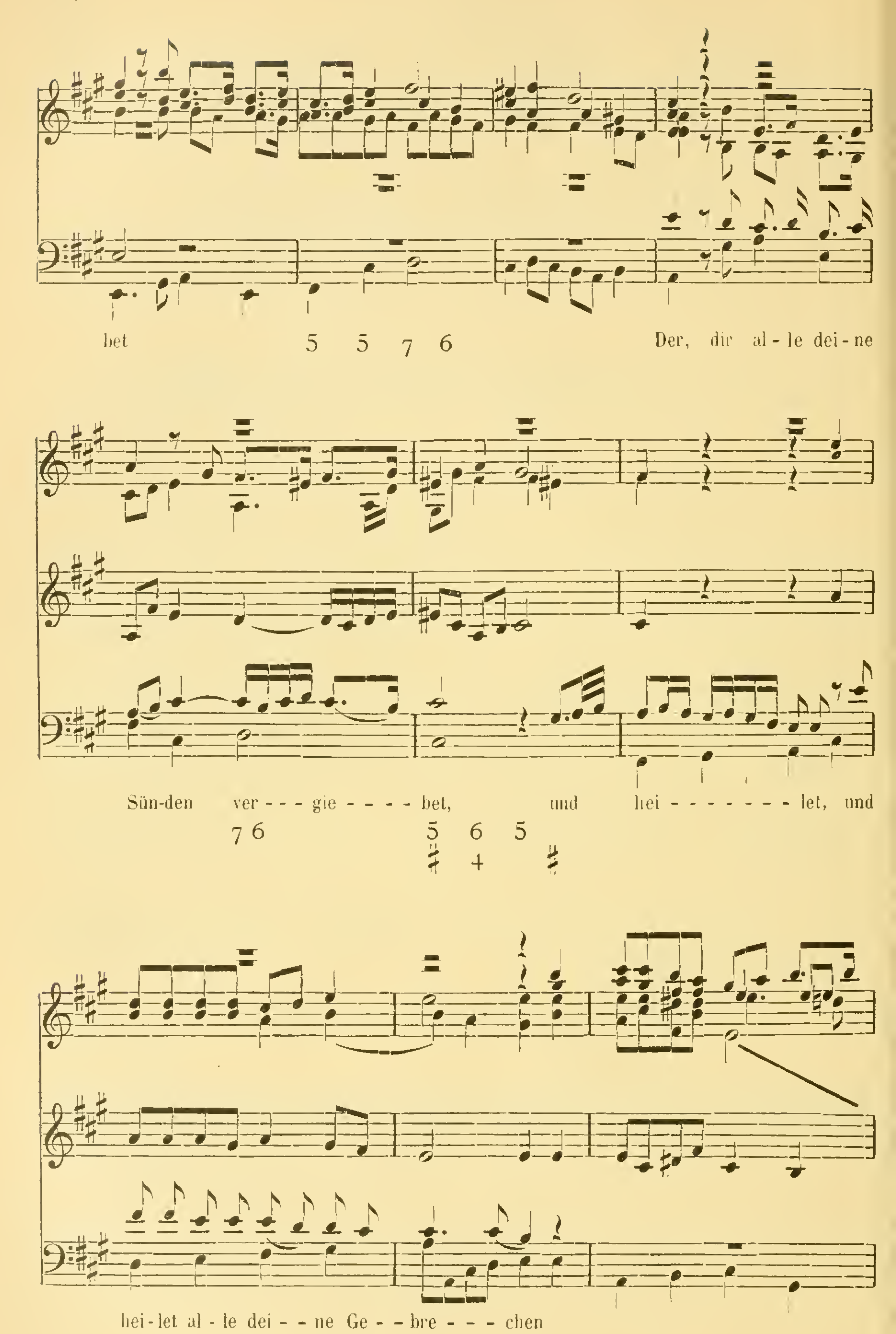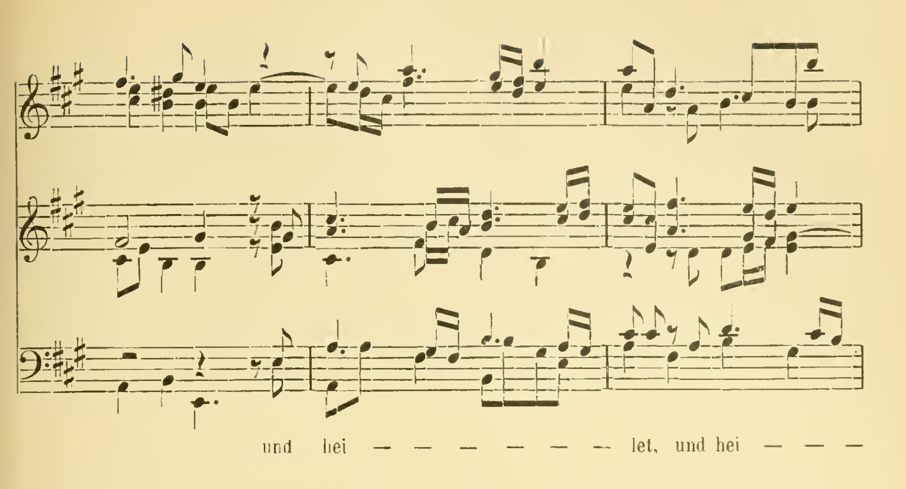


Quelques phrases du psaume *Lobe den Herrn, meine Seele*[1], nous montrent que Buxtehude retrouve assez souvent cette ampleur de lyrisme. L'accompagnement de cette œuvre est écrit à six parties (cinq violes et le *continuo*), avec beaucoup d'habileté; les motifs du chant s'y reflètent constamment, et l'image en est multipliée, perpétuée, subtilement déformée, suivant que l'orchestre la recueille aux miroirs de ses chœurs opposés ou de ses voix successives, ou de ses accords mouvants. Les incessantes évolutions de ces figures qui se ressemblent avec diversité, et se suivent sans être enchaînées strictement, donnent à cette œuvre une animation dont la liberté semble merveilleuse.

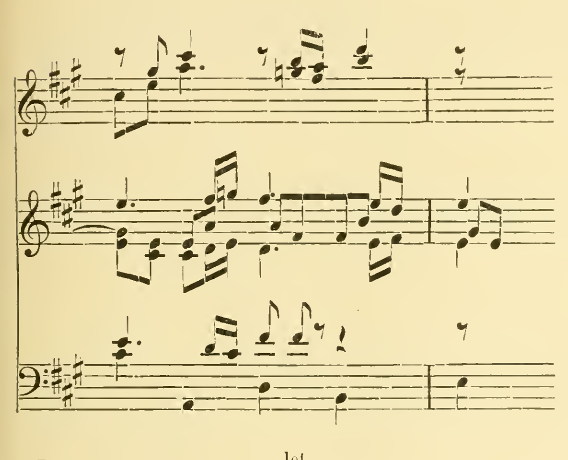
Ce court exemple donnera quelque idée du style de cette composition.
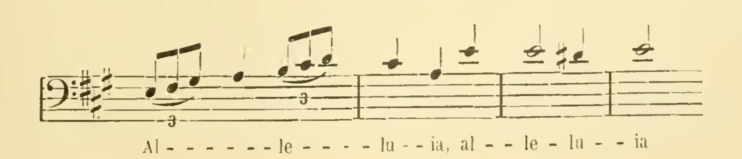


[1] Upsal, *Tab.* 85:79. La même composition, avec texte suédois, *Tab.* 85:82:


bet
5 5 7 6
Der, dir al - le dei - ne
Sün-den ver - - - gie - - - - bet, und hei - - - - - - - let, und
7 6 5 6 5
♯ 4 ♯
hei - let al - le dei - - ne Ge - - bre - - - chen
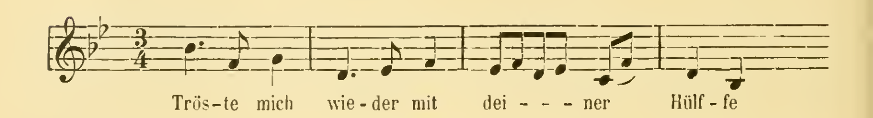


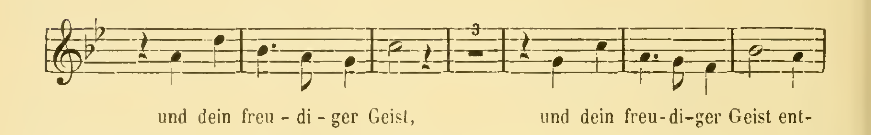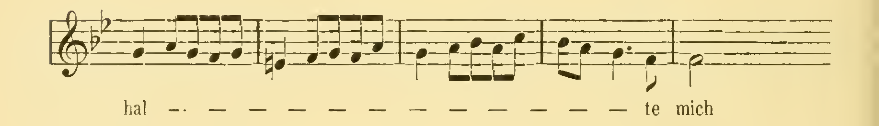


Après le cinquième verset ($^3/_2$ *presto. — der deinen Muth fröhlich macht*), le soliste redit, accompagné d'accords soutenus, *lobe den Herrn* (*adagio*), et la composition se termine par un *alleluia*, où ce thème est traité:



Enfin, la cantate *Schaffe in mir, Gott, ein rein Hertz*[1], est empruntée au psaume 51. Dans la première partie, (C), le soprano solo emprunte au style de récitatif, et sa déclamation est mêlée de vocalises. La seconde partie est formée du développement de ces deux motifs, que les instruments et la voix traitent tour à tour.
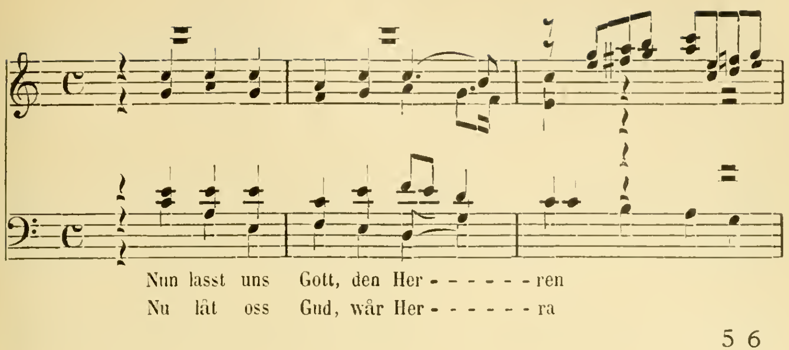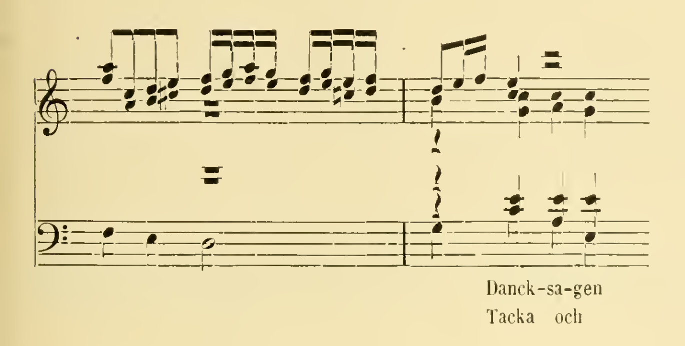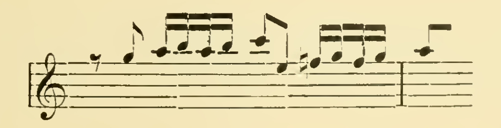






* * *

Des compositions écrites par Buxtehude d'après les paroles et la mélodie des chorals de l'église luthérienne, quelques-unes sont d'une forme très simple. Dans *Nun lasst uns Gott den Herren*[2], il harmonise le cantique à quatre voix, et ajoute, après chaque vers, un interlude.

[1] Upsal, *Tab.* 85 : 78.
[2] Upsal, *Tab.* 85 : 3.
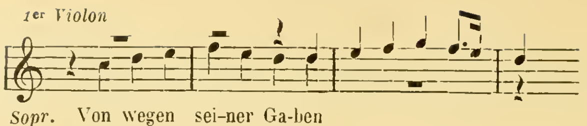




Dans la deuxième strophe et dans les strophes suivantes, à l'exception de la sixième, les deux premiers interludes sont une réplique ornée des interludes placés dans la première strophe.



Dans les trois premières strophes et dans la cinquième (avec une légère altération), les deux derniers interludes sont identiques, et partout Buxtehude conserve (avec des variantes dans la septième, et dans la huitième strophe) la même forme à l'avant-dernier interlude qui prolonge heureusement le chant.



Il y a quelques transformations dans le chœur même. Elles proviennent de ce que le musicien insiste sur certains mots; il y double la valeur des syllabes accentuées (*Nährung; Christus*), ou répète le mot une (*ein Arzt; uns Grosse*), ou deux fois (*das Heil*). Dans la dernière strophe, les violons joignent deux parties indépendantes aux quatre voix.

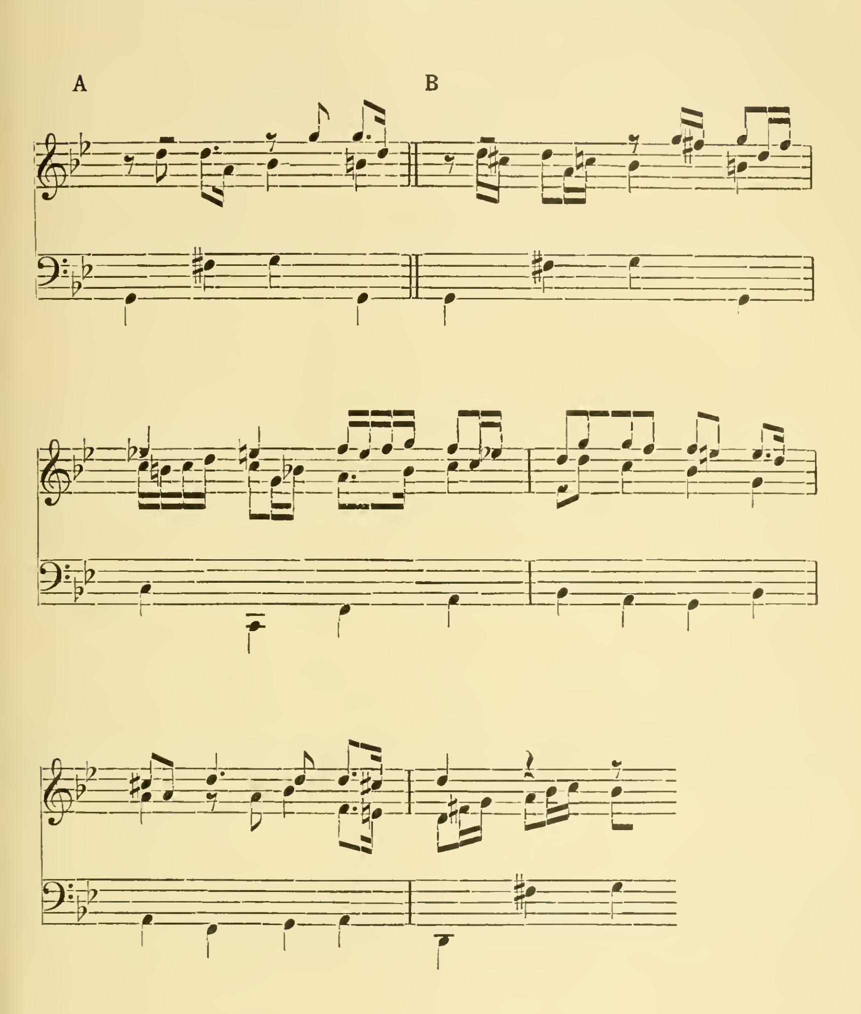
Les mêmes procédés sont employés dans *Wär Gott nicht mit uns diese Zeit*[1]. Aux deux premières strophes est adaptée la même musique, à quelques notes près. En ce cantique de supplication, le musicien a mis les tons et les accords qui conviennent

Wär Gott nicht mit uns die - se Zeit
6
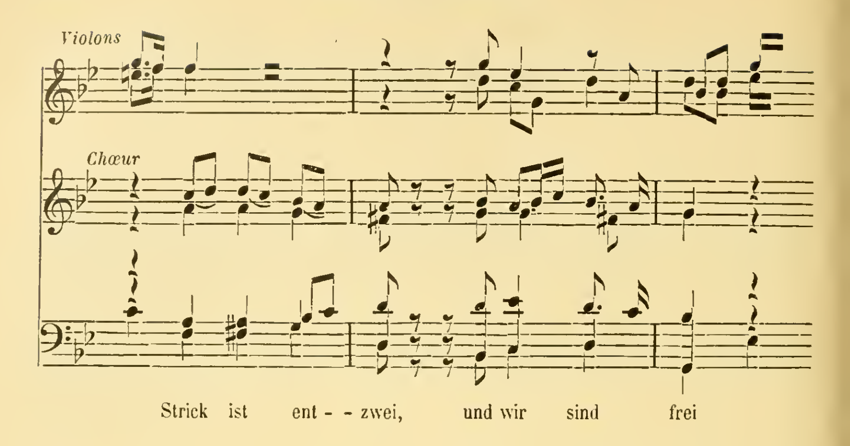
6♭ 4 5 3
So (soll Israel sagen)

1 Upsal, *Tab.* 85 : 4.

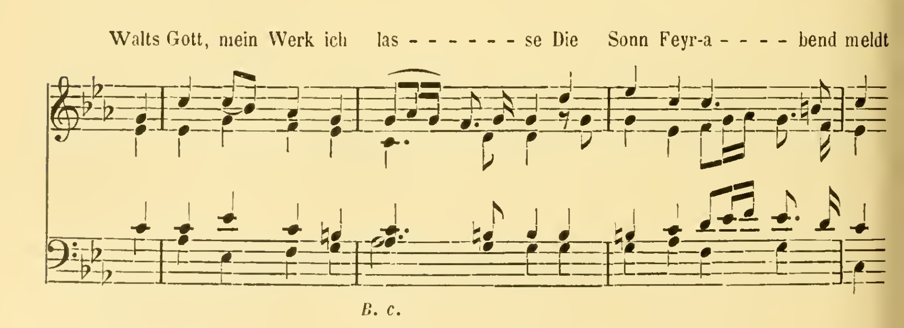
Après la première (A) et après la seconde (B) strophe, les violons jouent d'une manière fort touchante



et, quand il s'agit de faire comprendre, dans la troisième strophe, que notre âme a pu échapper au gouffre, comme l'oiseau échappe aux filets de l'oiseleur, le chœur, dégagé de l'accompagnement qui l'enserre dans cette strophe, interprète à la lettre les paroles.



Avant le choral *Walts Gott*[1], les deux violons et la basse, avec l'orgue, jouent une courte introduction; chaque phrase du chant est suivie d'un épisode instrumental, et, entre les strophes, il y a quelques mesures d'orchestre. Toute cette musique, harmonie des voix, ou intermèdes d'orchestre, se renouvelle, sans grand changement, dans chaque strophe. Buxtehude écrit d'ailleurs avec sentiment.
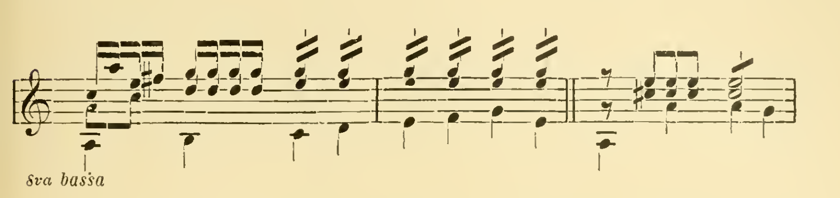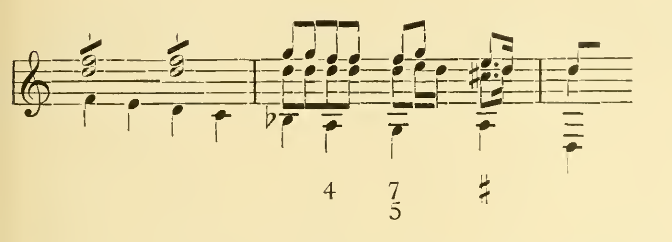


Un *Amen* au thème fluide suit les six strophes du choral.

Le compositeur donne plus de variété au commentaire

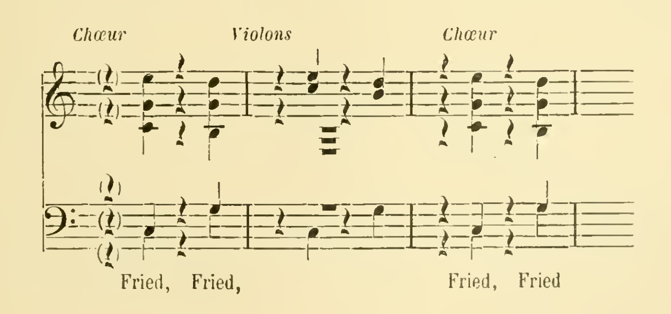
[1] Upsal, *Tab.* 85, fol. 40*b*. Le texte du cantique *O Haupt voll Blut und Wunden* est appliqué aux premières mesures. C'est d'ailleurs la mélodie de ce choral qui est traitée ici.

d'orchestre qu'il tire du choral *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*[1]; l'introduction est brève, et ne renferme rien de symbolique, mais les interludes qui se rapportent aux derniers vers de la strophe *Verleih' uns Frieden gnädiglich* nous proposent des figures de lutte et de résistance (*Es ist doch ja kein Andrer nicht, der für uns könnte streiten*).

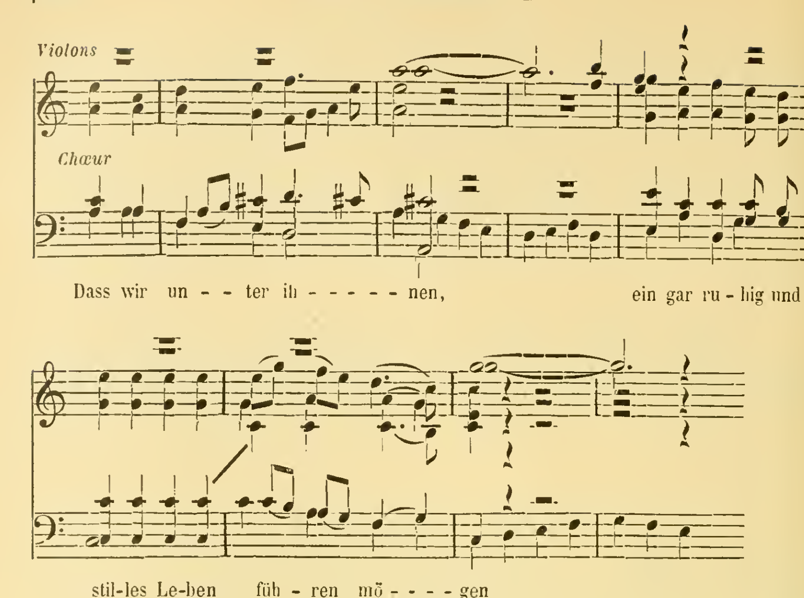




Dans la strophe où l'on demande à Dieu la paix pour le roi et pour ceux qui exercent le pouvoir, Buxtehude ne suit plus la mélodie qu'il a observée jusque-là : sa musique, indépendante, est riche d'images.

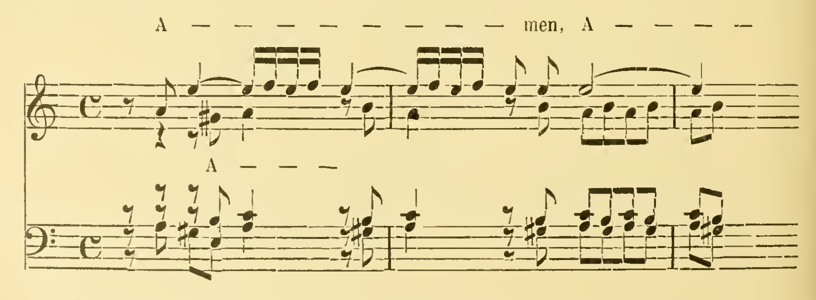


[1] Upsal, *Tab.* 85, fol. 44*b*[3] (Cf. 50 : 14).



L'*Amen* qui termine ce choral est fort vif (*allegro* 3/2), mais écrit avec négligence[1].
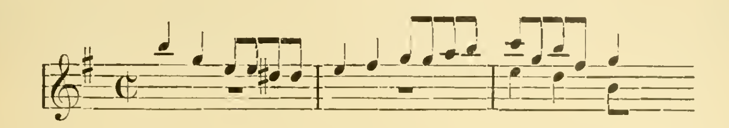
Pour le choral *Herren wår Gudh*[2], la même musique suffit aux différents versets. Une *Sinfonia*, dont le motif est formé des quatre premières notes du chant, précède le choral. Un *Amen* (6/4) le suit; il est composé à la manière d'un cantique, de phrases graves et peu développées, où le rythme est commun à toutes les parties, et les violons y jouent des intermèdes, comme dans le choral. La conclusion ressemble à la conclusion de la cantate *Jesu meine Freud und Lust.*



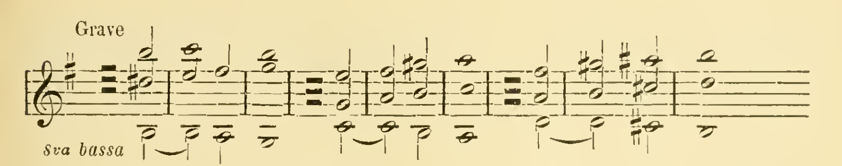
[1] On y trouve des suites d'octaves.

[2] Upsal. *Tab.* 85, fol. 43 *b*. La partition est datée du 8 juin 1687.
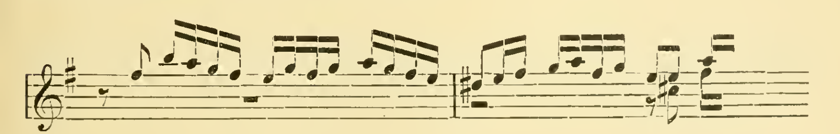
D'autres chorals sont commentés avec plus de liberté. Dans le cantique *Jesu, meine Freude*[1], Buxtehude prend les éléments d'une véritable cantate, avec *Sinfonia*, chœurs, airs et ritournelles. L'introduction est développée : elle comprend d'abord une fugue sur ce motif,
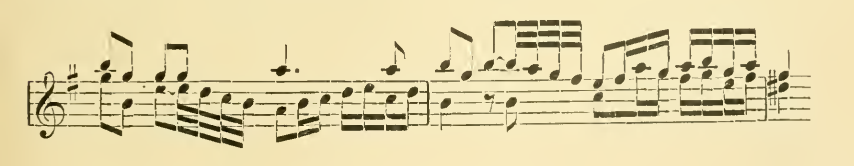


avec conclusion à la dominante; en second lieu, un épisode de caractère harmonique;



enfin un *allegro* en style fugué[2].
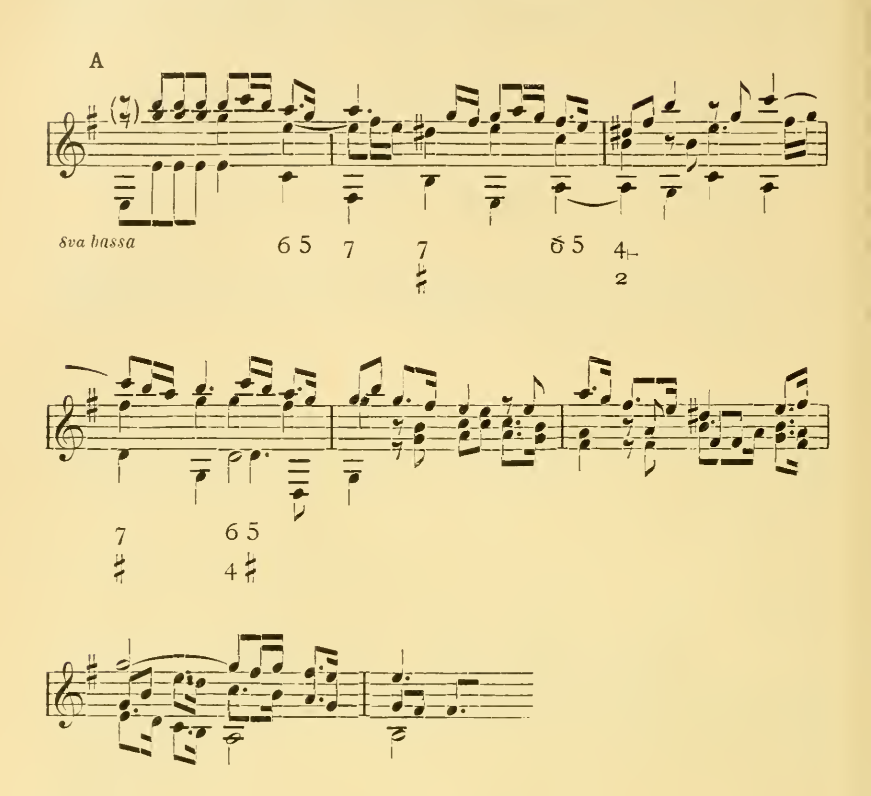


Les trois voix et les deux violons sont réunis, dans la première strophe, les instruments augmentant l'harmonie de deux parties indépendantes, et tous procédant d'après même mesure. Dans les interludes, apparaît le mélange d'exaltation et de langueur que contient le cantique,



[1] Upsal, *Tab.* 85, fol. 14 *b* [1]. Lübeck, A 373, *fol.* 47 *b*.

[2] Ces motifs sont tirés du cantique.
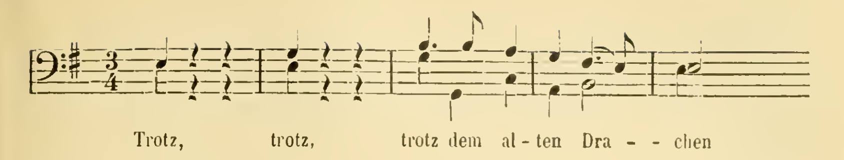
la péroraison d'orchestre se déploie avec la solennité tendre d'une marche de fiançailles[1]



et Buxtehude a soin d'animer le chant par des exclamations.

La deuxième strophe est chantée par le soprano solo; on y retrouve, sous les traits de la variation la plus libre, la figure du choral, et, sous la richesse de l'ornementation se découvrent des intentions expressives (la basse chromatique accompagnant *Vor den Stürmen*; l'invocation répétée *Jesus, Jesus*). Les violons jouent ensuite la ritournelle (A) qui est placée après le premier chœur. Dans la troisième strophe, la basse interprète avec vigueur la rude poésie;

[1] Le chœur vient de chanter : *Gottes Lamm, mein Bräutigam*, etc.
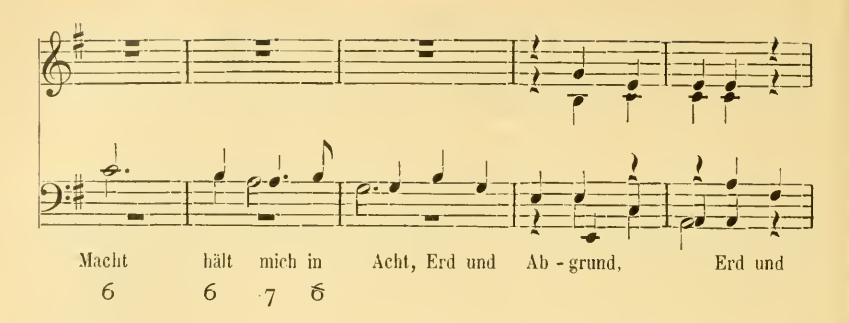


les instruments répètent ses cris de menace, accompagnent d'accords grondants la vocalise violente qui est jointe à *Tobe, Welt, und springe,* affermissent le chant (*ich steh hier*), et en accroissent la signification par des accords suaves, lorsqu'on parle de repos, par de sourds murmures, quand le poète évoque les abîmes.

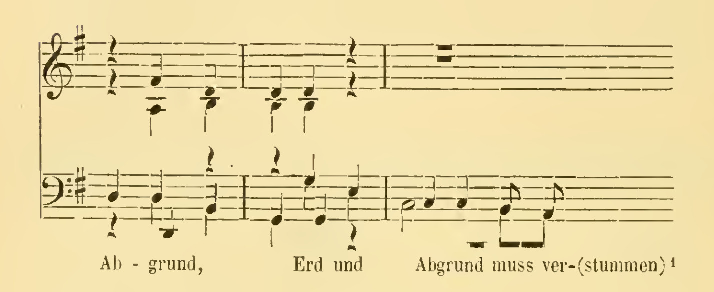
To — — — — — — — — — — — — — be Welt,

und sprin - - - - - - - - ge, Ich steh hier, Ich steh hier, und
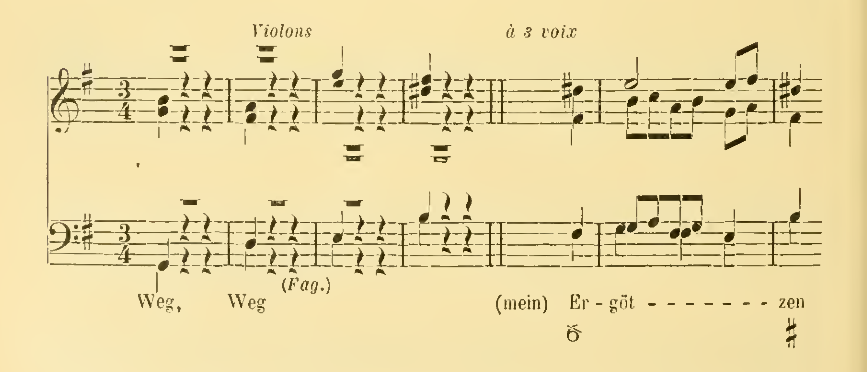
sin - - ge In gar sich-rer Ruh Gottes

7 6 4 5
2 3
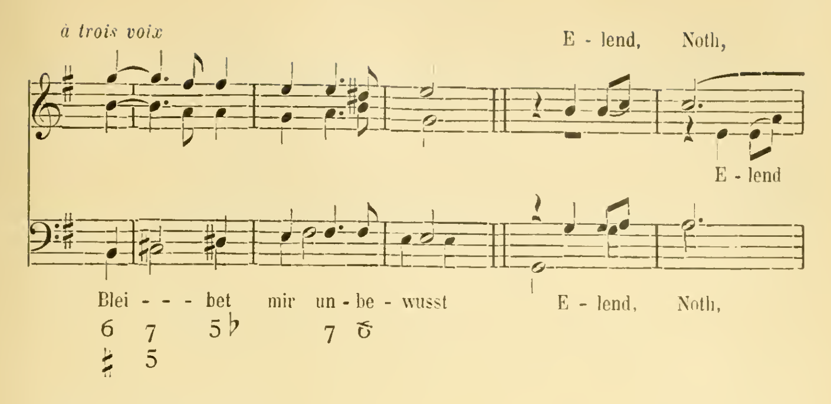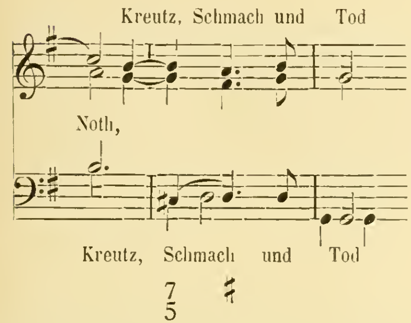




Dans la musique du quatrième verset, le style d'allégorie s'unit au style d'action, et le sentiment y rayonne partout.
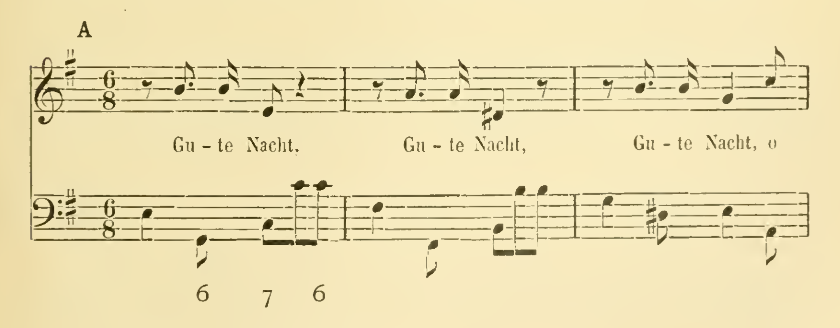


[1] Buxtehude demande, ici, des sons très graves au chanteur. Dans tout ce passage, à la basse continue est jointe une basse instrumentale qu'il faut éviter de confondre avec le chant. La fin de cette strophe est citée par Spitta (*J. S. Bach*, I, p. 306).
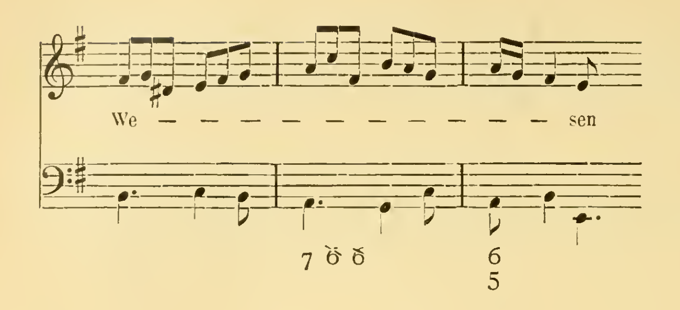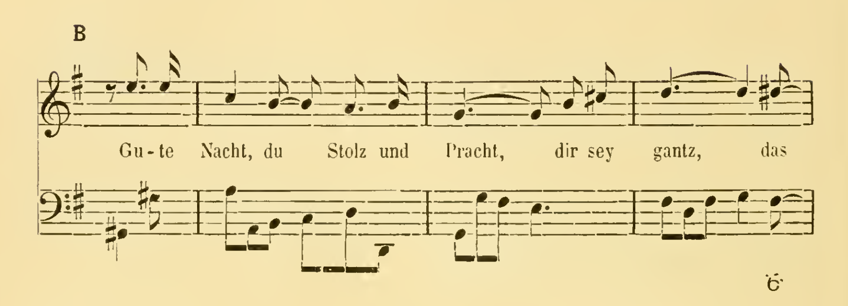




La cinquième strophe est chantée par le second soprano. Ces quelques mesures, par les grandes impulsions du *continuo* (A), par les syncopes de la mélodie (B), par les soubresauts de la ritournelle (C)[1], nous montrent assez avec quel soin Buxtehude y interprète le texte de Johann Franck, et avec quelle fantaisie il y orne la mélodie de Crüger.

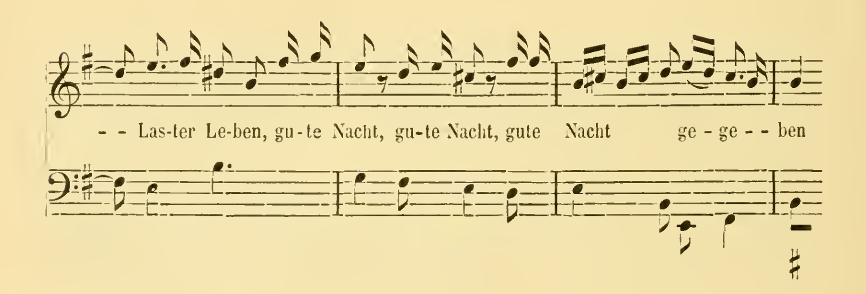
A
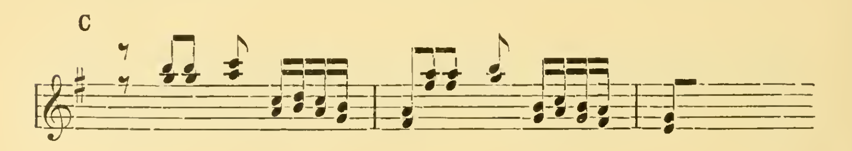


[1] Voyez la cantate *Ad latus* (1680) p. 194
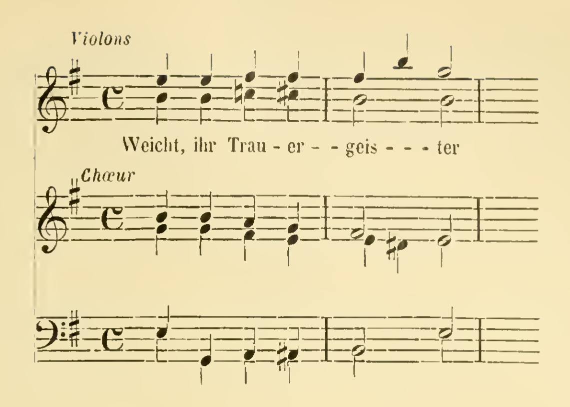




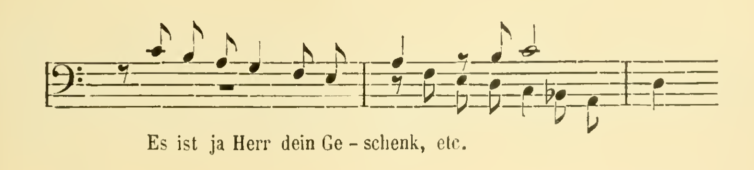




Si calme que paraisse la suite des accords, dans la dernière strophe, ce rythme égal porte, cependant, d'âpres harmonies, que la régularité du mouvement rend déchirantes.



Philipp Spitta considère la cantate que Buxtehude a composée sur le cantique de Martin Schalling *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*[1], comme une *Choralcantate*, dans la plus stricte acception du mot. Il faut relire la belle analyse qu'il en donne. Je ne tenterai point de redire, après lui, quelle poésie, quels accents de piété personnelle, et même quelle complaisance pour «tout le sensible» on découvre dans la première strophe : le soprano solo, fidèle à la mélodie[2], y est environné d'une harmonie qui, tantôt se gonfle comme un flot, et tantôt «ressemble à un tissu de fils d'argent[3]». La seconde strophe est chantée par les cinq voix, d'abord par imitations, dans cet ordre, ténor, basse, alto, second soprano, premier soprano, et d'après cette formule :



puis, le mouvement changé ($^3/_2$), et les instruments associés avec les voix, le motet s'anime, et se condense; aux pai-
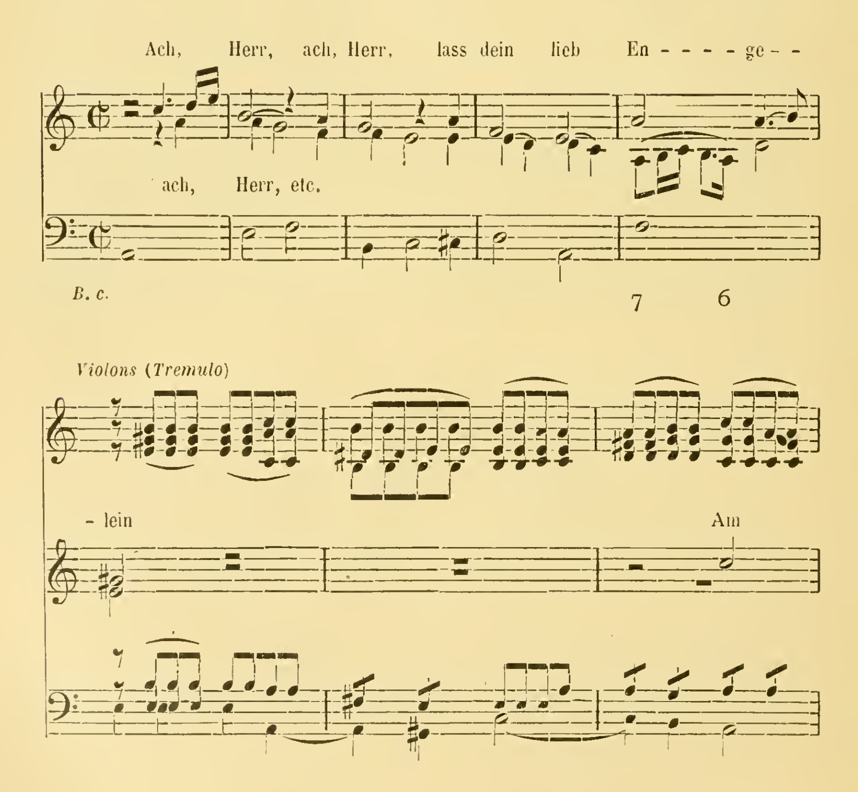
[1] Lübeck, A 373, fol. 29 *b*.
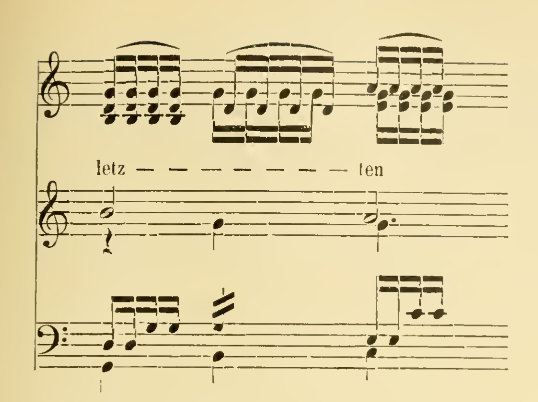
[2] Buxtehude écrit cependant un expressif *sol* dièze au lieu du *sol* naturel, à la fin du premier vers.

[3] Spitta, *J. S. Bach*, I p. 304.

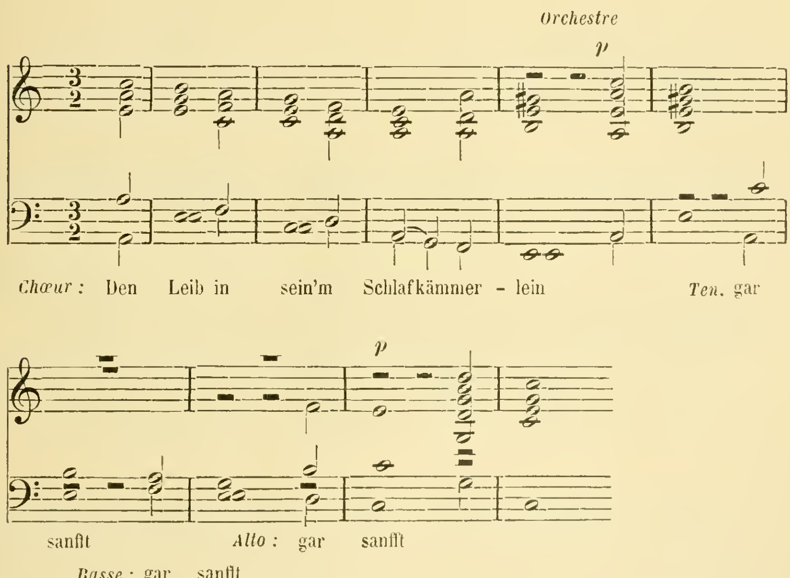
sibles enchaînements des thèmes, succèdent les accords pleins. Le musicien ne se contente plus d'assiéger l'auditeur par des motifs qui surgissent de toutes parts : il frappe. Et l'harmonie compacte qu'il amasse heurte plus fortement l'esprit, quand l'attention est, en même temps, éveillée et dispersée. Ces grands accords la recueillent tout entière, et la soumettent : alors, les images régneront, et nulle comparaison ne restera vaine, soit que la constance et le poids des sonorités alliées gravent en l'âme chrétienne ces vers, *In allem Kreuz erhalte mich, Auf dass ichs trag geduldiglich*, soit que les deux soprani, à la tierce, publient déjà la paix qu'ils implorent (*Tröst mir mein Seel in Todesnoth*), et la communiquent aux autres voix, et à l'orchestre.

Du troisième verset, le compositeur a fait un merveilleux tableau. Après la prière du deuxième soprano et de l'alto,
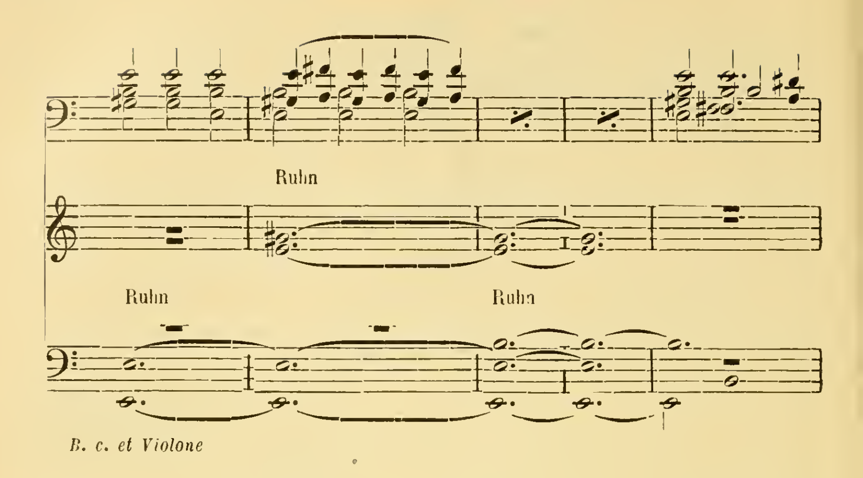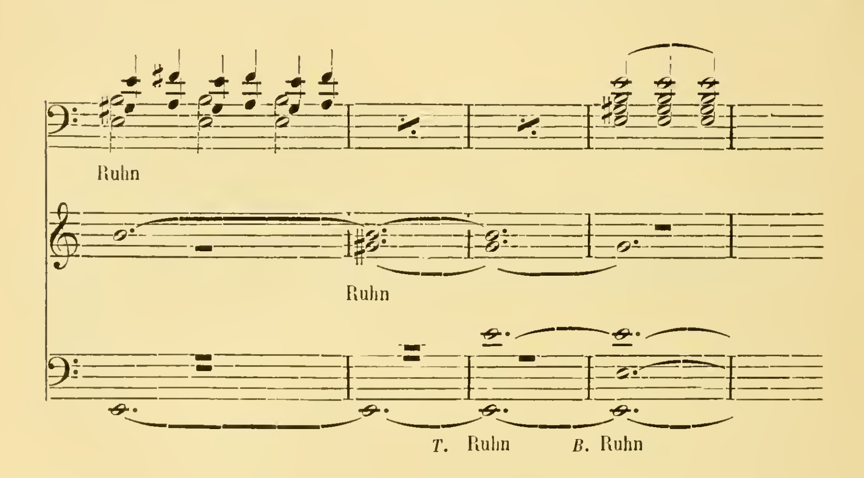




les battements de l'orchestre sont, vraiment, des battements d'ailes, après chaque souhait des chanteurs, les réponses des instruments en semblent l'écho mystique,



et, dès que la basse a parlé du repos, les autres voix et les violons l'accompagnent d'un murmure où la douceur profonde et les renflements alternatifs d'un seul accord onduleux reproduisent la musique même de la mer calme, qui, sans relâche, nous berce.

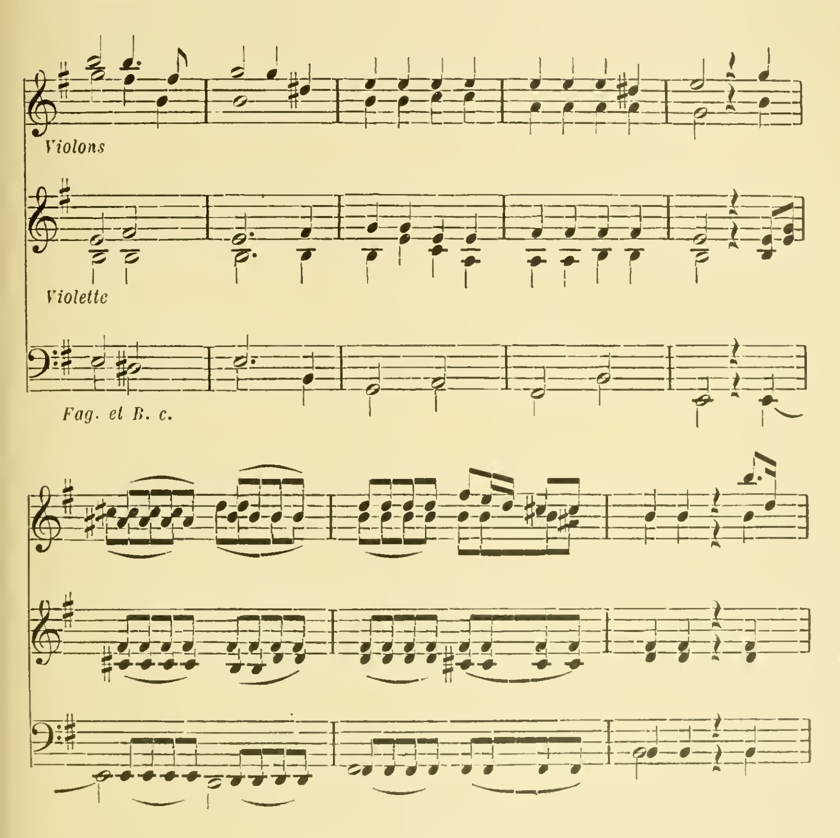




Cette description de la paix de l'âme élue s'achève par une ample cadence, que le chœur déploie quand il chante *bis am jüngsten Tage*, et que l'orchestre répète à l'octave supérieure. Dans le reste de la strophe, Buxtehude nous représente la résurrection : les motifs s'élèvent successivement et, quand les soprani annoncent la joie de ceux qui verront le fils de Dieu, on entend la soudaine fanfare des *clarini*. Enfin, les appels, *Herr Jesu Christ, erhöre mich*, partis de la basse, montent de voix en voix, et l'orchestre
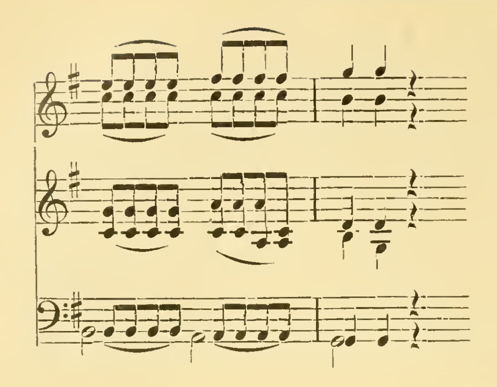
les réunit, en une acclamation finale. Cette strophe est suivie d'un *Amen* (*Allegro*)[1].

Le choral *Nimm von uns, Herr*[2], est divisé en deux parties, dont chacune comprend deux versets. Avant la première, les violons, les deux *violette* et la basse jouent une *Sonata* suppliante :



[1] Oliger Pauli (Holger Paulli) raconte dans sa *Noah's Taube* que son père, le fameux médecin, avait, dans sa jeunesse, visité un marchand de Lübeck à son lit de mort, et que l'agonisant avait appelé près de lui les « musiciens de la ville », afin d'éprouver si ce verset du ps. 30e est juste : « Tu as changé ma plainte en un chant de réjouissance. » Il leur fit jouer le choral *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*, tourna la tête vers le mur, et mourut doucement pendant qu'ils jouaient. E. E. Koch reproduit cette anecdote (*Gesch. des Kirchenlieds*, II, 1847, p. 258), Simon Paulli avait pratiqué la médecine en 1631 à Lübeck ; il devint plus tard professeur à Copenhague, où naquit son fils Holger.

[2] Upsal, *Tab.* 82 : 38.



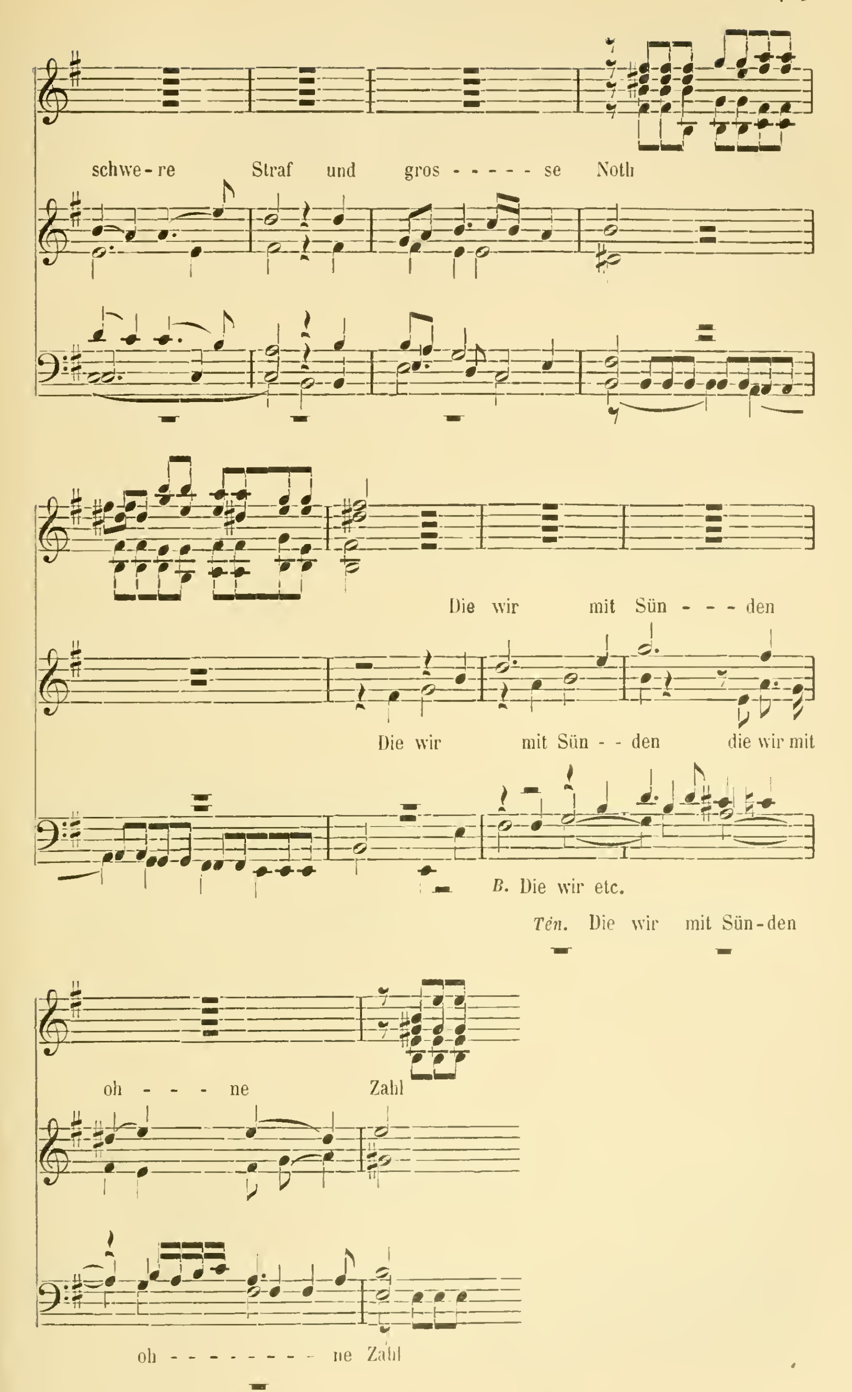
Dans le premier verset, l'orchestre mêle cette harmonie inquiète à la prière pathétique du chœur, où se fondent les prières individuelles des chanteurs;

Nimm von uns, Herr, du treu — — — — er
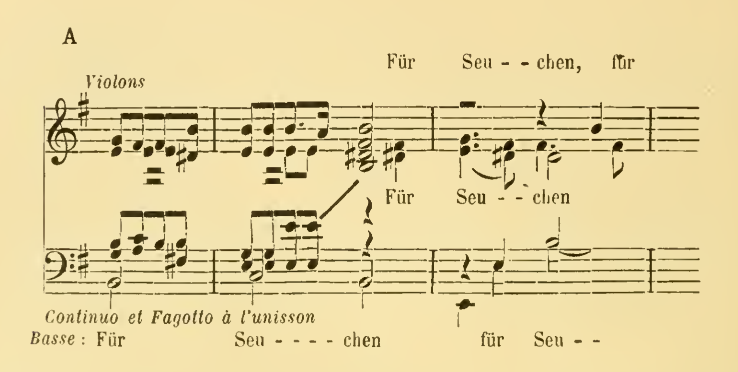
Nimm, etc.
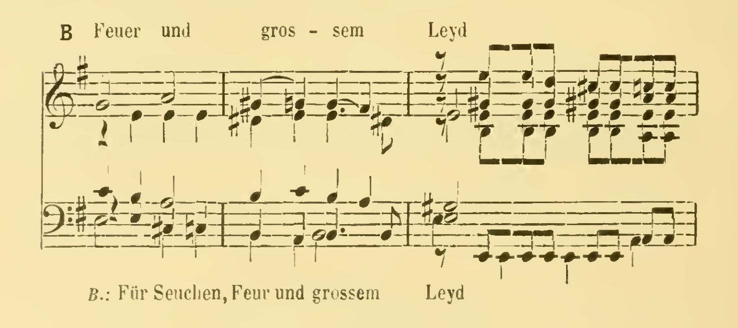
Gott Die

Die schwe-re Stra-fe
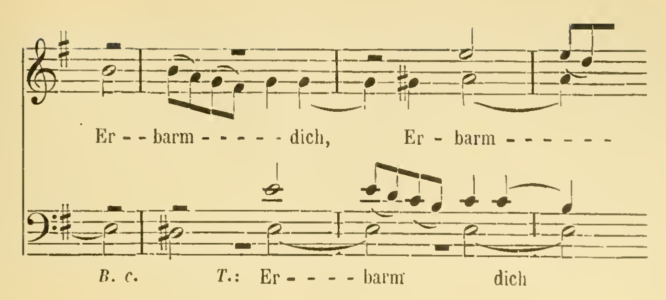

schwe - re Straf und gros - - - - - se Noth
Die wir mit Sün - - - den
Die wir mit Sün - - den die wir mit
B. Die wir etc.
Tén. Die wir mit Sün-den
oh - - - ne Zahl
oh - - - - - - - - ne Zahl

Il faudrait citer toute cette page; les retards de la basse dans le vers *Verdienet haben allzumal*, où les instruments accompagnent les voix; l'imploration du soprano et du ténor, qui disent les premiers *Behüt für Krieg*; le dernier vers, les graves soupirs de la basse, la plainte en tierces du ténor et de l'alto (*Für Seuchen*) (A), et la conclusion, faite d'accords troublants (B).
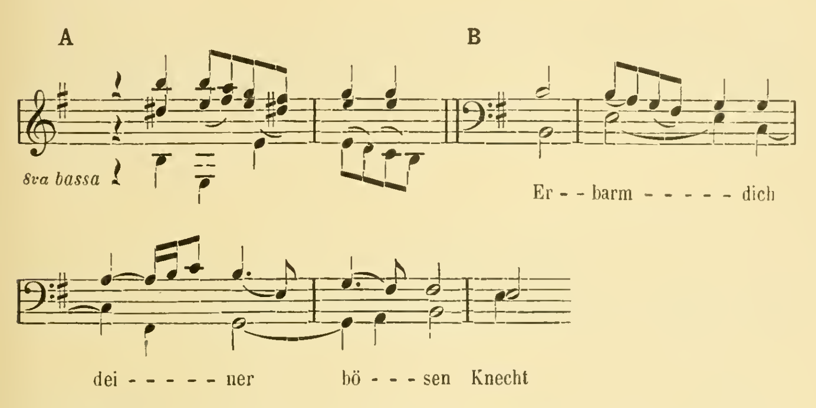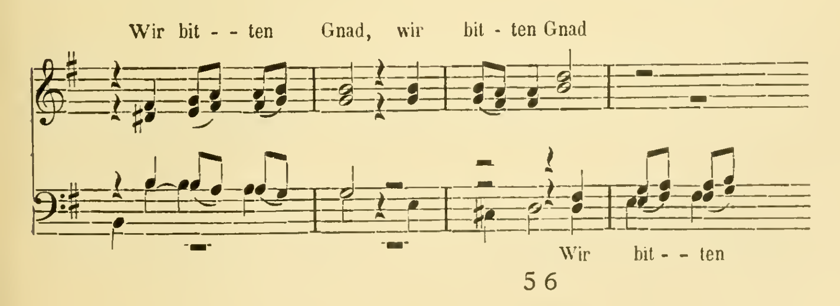




Dans le second verset, le chœur et l'orchestre, tour à tour, varient le choral, phrase par phrase. Et, tandis que les instruments reprennent, en les disposant autrement, les motifs que les voix ont énoncés d'abord, la basse, en solo, présente, sous une forme nouvelle, le fragment de mélodie qui vient d'être proposé. Cette méthode est féconde, et Buxtehude l'applique avec beaucoup de sentiment et d'habileté. Quand les chanteurs ont dit *Erbarm dich*,
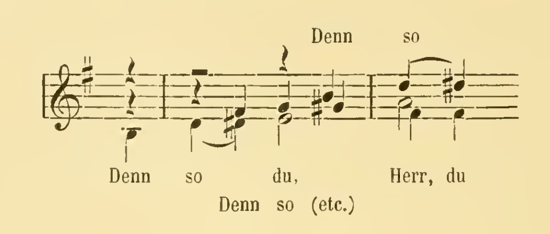


la basse commence à parler comme eux, mais elle s'arrête après les premiers mots, jusqu'à ce que l'orchestre (deux violons et *fagotto*) ait adopté le même thème (A), préparant un accompagnement à cette variation expressive du choral (B) :
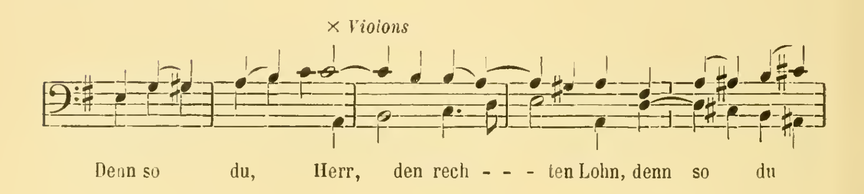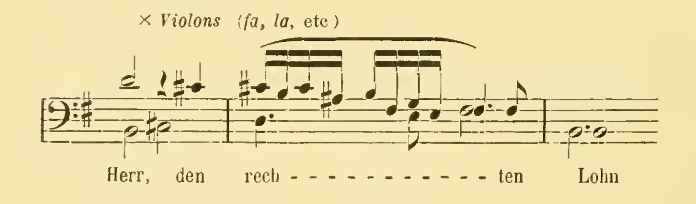


Après que, suivant le même procédé, les voix et les instruments ont interprété *Wir bitten Gnad*, Buxtehude veut encore ajouter à la ferveur de cette demande; le chœur la répète,
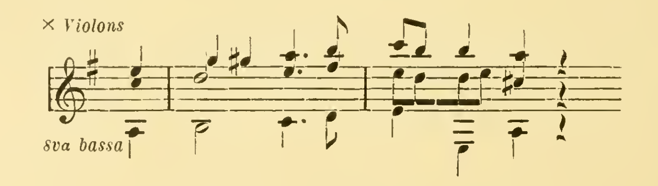


et l'orchestre la prolonge. De même, le vers *Denn so du, Herr, den rechten Lohn,* comprend deux épisodes où, successivement, les trois voix élevées, la basse et l'orchestre développent, en contrepoint, en mélodie, et en série d'accords, cette formule chromatique[1] :
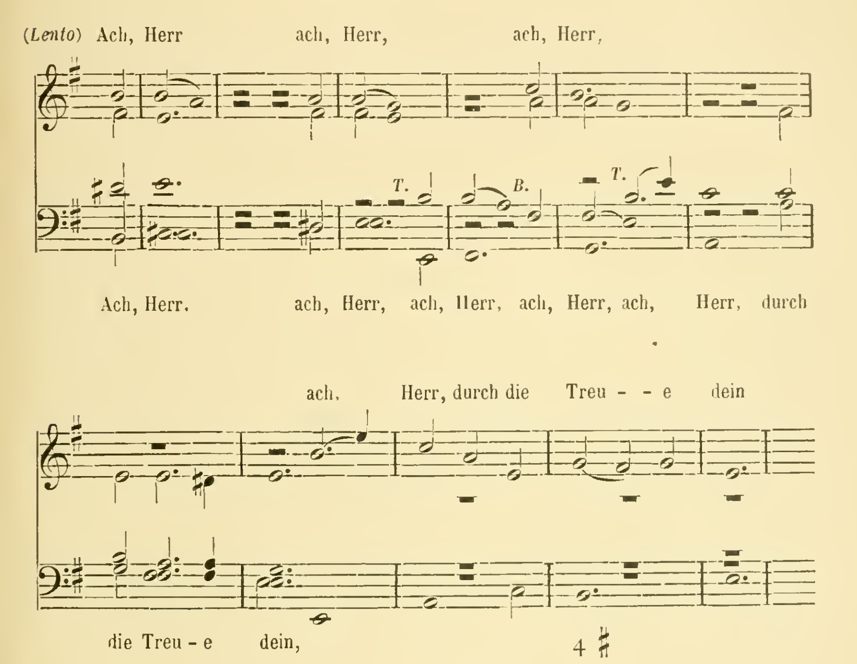








Pour les derniers vers (*So müst die ganze Welt vergehn,* etc.), le chœur se dissout : le soprano et l'alto commencent

[1] Voyez des motifs semblables, de Schütz, de Scherer, de Hammerschmidt, etc., cités dans l'*Esthétique de J. S. Bach*, pp. 80—85. Scheidt les emploie aussi dans ses chorals pour orgue.

ensemble, accompagnés du *continuo*, mais le ténor poursuit seul (*Und könnt kein Mensch vor dir bestehn*) et la basse achève, avec les violons. Si les voix se réunissent, tout à la fin, c'est que le mouvement change (*presto*): à l'image de la dispersion, succède l'image de la brièveté.

Quelques accords entrecoupés servent d'introduction à la seconde partie de la cantate. Au début, les voix gémissent,



mais les plaintes individuelles cessent bientôt; l'espoir du salut est chanté par tous, en accords ornés que les violons complètent[1]; des motifs ascendants, de six notes conjointes, portent les présages de la grâce (C); et les mesures où Buxtehude traduit *Und straf uns nicht auf frischer That* témoigneraient de la confiance, plutôt que de l'effroi, si le

[1] Il vont jusqu'au *ré* aigu. Tout l'orchestre reparaît, à ces mots, *Mit Trost und Rettung uns erschein.*
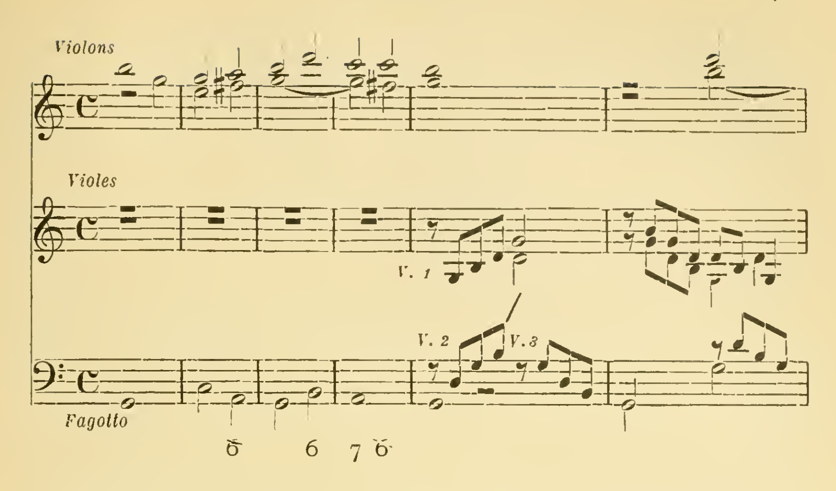
compositeur ne laissait entendre, dans l'interlude qui les suit, que cette musique vigoureuse contient la menace du châtiment qui tombera sur le coupable;



un thème vif (3/4 *allegro*), semble d'abord n'être que le prélude fugué de la phrase *Wohn uns mit deiner Güte bey*, et les chanteurs et les instruments le développent, tandis que la phrase du choral ne paraît que deux fois; la conclusion de cette strophe (C) est formée d'accords rythmés en même temps par les voix et l'orchestre. Dans la dernière strophe, les deux *violette* jouent à l'unisson de l'alto et du ténor, le *fagotto* suit la partie de basse, mais les deux violons restent indépendants, de sorte que l'harmonie de ce chœur accompagné comprend six voix réelles. L'orchestre alterne avec le chœur, non plus comme dans la première strophe, où les deux groupes ont un rôle différent: sans autre dessein que d'enrichir la péroraison de son œuvre, Buxtehude la gonfle d'interludes, et les motifs arpégés que la basse y forme souvent ne manifestent sans doute aucune intention de l'auteur, mais nous révèlent son impatience d'en finir. L'*Amen*, à six parties, est plein de vie, et fort habilement écrit.
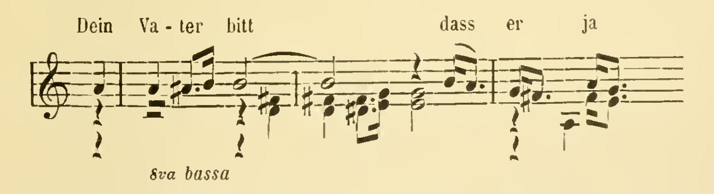
La *Sinfonia* du choral *Du Friedenfürst, Herr Jesu Christ*[1] nous offre la mélodie tout entière du cantique, accompagnée fort ingénieusement, mais sans plan déterminé, et au hasard de l'imagination; le début de cette introduction est fort poétique.

[1] Upsal, 6: 5 (parties séparées).
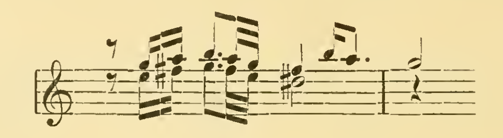


Dans la première strophe, chantée par le soprano, on chercherait aussi en vain quelque continuité d'organisation. A la vérité, avant le premier vers, et avant le deuxième, les deux violes jouent à l'imitation du chant, mais ce n'est qu'une indication, et le musicien prétend plutôt à la fantaisie et à l'expression (voyez les gammes dont il illustre ces vers *Ein starker Nothhelfer du bist, im Leben und im Tod*, les mots répétés, et les accents suppliants de la fin du verset) qu'à la méthode.

Comme certains passages de la cantate *Nimm von uns*, le second verset est de caractère dramatique. Les soprani transforment le chant du choral en une plainte haletante, la basse leur répond, ou soupire avec eux, et les deux violons redoublent leurs lamentations : l'harmonie est surchargée d'accents dissonants, de neuvième ou de septième, et les tons chromatiques ne manquent point[1]. Le rythme même exprime l'effroi,
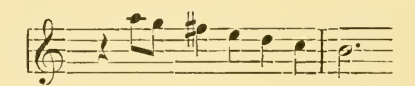


[1] On y remarque aussi la modulation familière à Carissimi et à Fōrster, que j'ai si souvent signalée (p. 298 et p. 348).

et Buxtehude se plaît à développer ces supplications, auxquelles l'orchestre mêle un motif de rythme troublé.



Au commencement du troisième verset (𝄵) chaque voix expose, successivement, les premières mesures du choral, tandis que les autres chanteurs et l'orchestre (violons et violes) font entendre, en imitations, un motif persistant; mais le compositeur abandonne bientôt cette tâche trop sévère; les violons jouent des accords répétés, puis des accords séparés; les soprani, après eux la basse, et enfin les trois voix, articulent ces mots, qu'ils interrompent étrangement, *dass du — ein Friedfürst bist*, et le verset s'achève par un ensemble harmonique ($^3/_2$) des voix et des instruments, qui proposent, après les premières mesures, ce motif, que les voix reprendront, et que tous développeront, amplement.

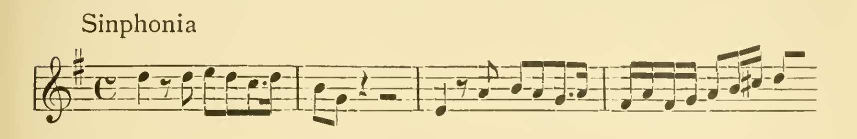


Comme de coutume, Buxtehude écrit un *Amen* fugué: le thème, d'un rythme élégant, en est traité avec beaucoup de verve et d'adresse.
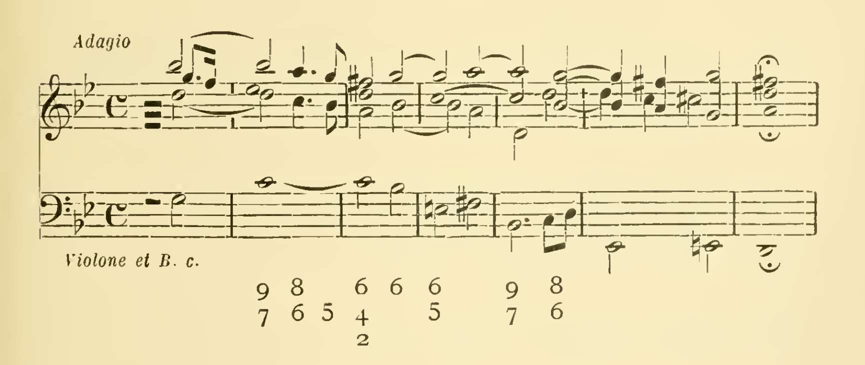
* * *

Il nous reste enfin à examiner quelques œuvres qui semblent faites pour «tous les temps». C'est une des doctrines dont traitent le plus volontiers les prédicateurs, qui est rappelée dans les quatre couplets de l'*Aria Was mich*

auff dieser Welt betrübt[1], car ils disent la vanité de tout ce qui tient au monde, et la joie de se consacrer à Jésus. La musique de ce cantique est assez vulgaire, mais, dans l'introduction, se trouvent des motifs précis, propres à Buxtehude.



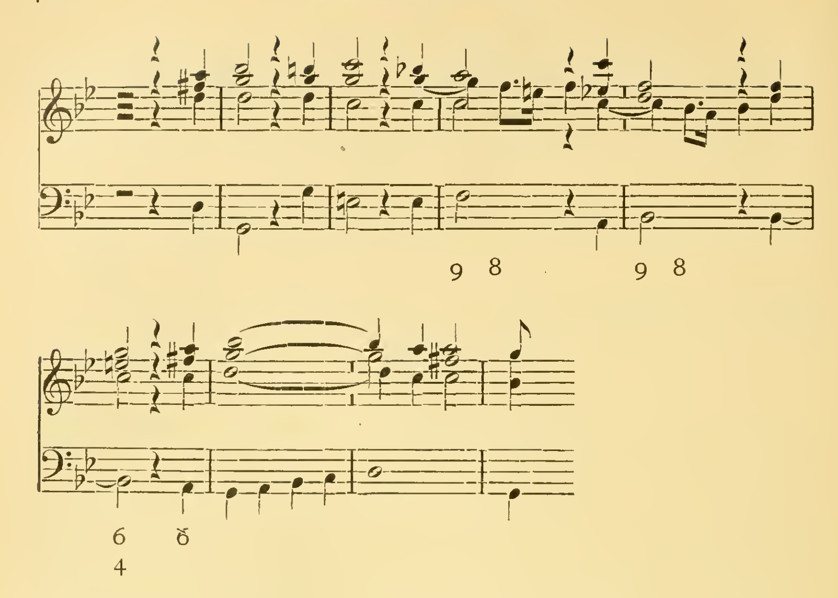
Après chacun des couplets, les violons jouent une ritournelle.

D'autre part, si la cantate *Bedencke, Mensch, das Ende*[2] nous semble destinée à l'un de ces jours qui précèdent les temps de pénitence, l'avent ou le carême, elle convient, cependant, à la méditation quotidienne du chrétien. On y évoque l'idée de la mort, pour exhorter les hommes au repentir. Dans l'introduction, Buxtehude nous décrit la méditation anxieuse, l'indécision, les pressentiments confus de l'âme,
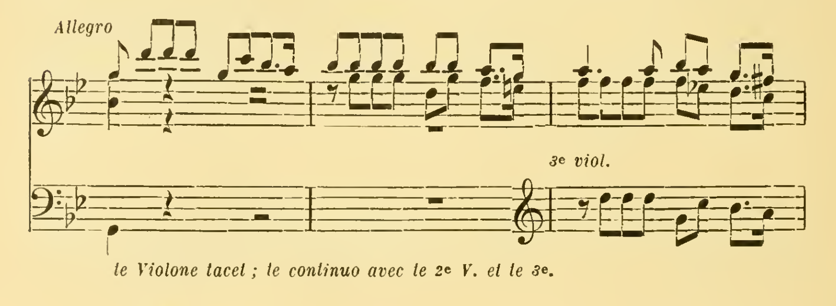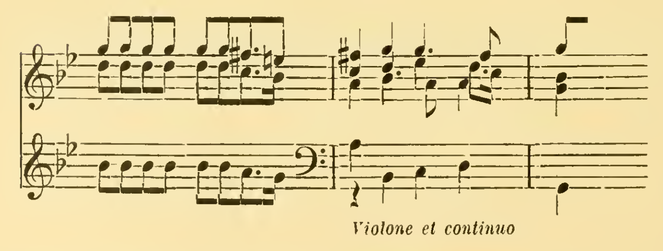


[1] Upsal, *Vokalmusik*, 6 : 19 (parties séparées). La cantate *Was frag ich nach der Welt* est de même destination (Lübeck, A. 373 fol. 51 *b*).

[2] Upsal, *Tab.* : 85, fol. 12 *b*. Lübeck, A 373, fol. 26 *b*.



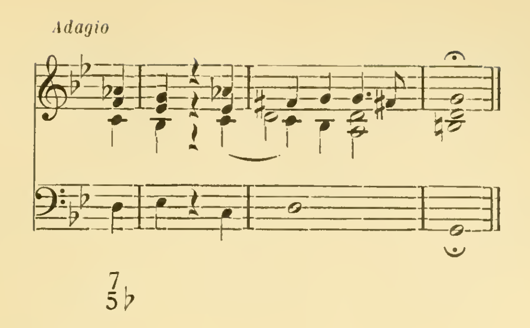
la soudaine irruption de la mort, et la chute inévitable;
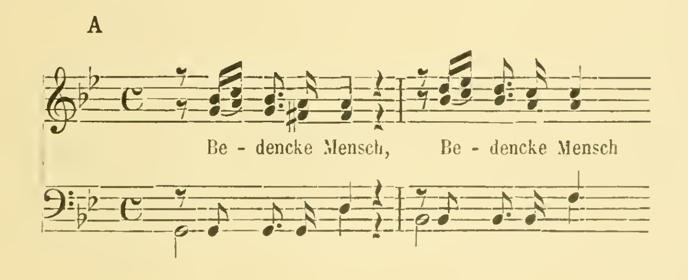




après quoi, il ne reste plus qu'à gémir[1].

[1] La cadence finale, dont le dernier accord est en *sol* majeur, est précédée d'un accord de *la* bémol majeur (*ut* à la basse), immédiatement suivi de l'ac-
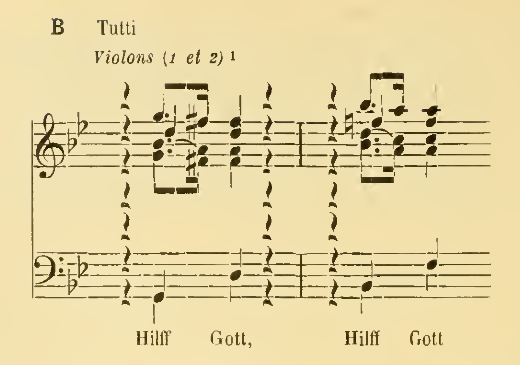


L'*Aria*, où les deux *soprani* et la basse chantent la première strophe du cantique *Bedencke, Mensch*, sans en rappeler la mélodie, a beaucoup moins de force expressive que la *Sinfonia*. Cependant, les premiers accords de ce trio s'adaptent fort bien aux paroles, «homme, songe à la mort» (A)[1], et cette musique, à peine transformée, conviendra parfaitement, pour les invocations de la dernière strophe (B), qui est accompagnée par les violons.



cord de septième de dominante de *sol* (*fa* dièze, *ré*, *ut*, *ré*). Les intervalles tels que *la* bémol-*fa* dièze sont communs chez Carissimi et Cesti. Dans l'*adagio* qui précède cet *allegro*, Buxtehude fait usage (mes. 6) de la formule chromatique souvent citée. Voyez la note de la p. 425.

[1] C'est un peu le ton doctrinal des cantates *Meine Seele wiltu ruhn*, et *Alles was ihr thut* (voyez plus haut, p. 353).
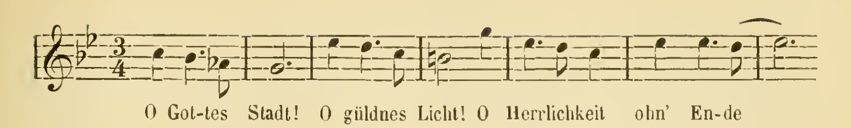


La cantate se termine par un *Amen* fugué, où les violons alternent d'abord avec les voix, puis se joignent à elles[2]; les dernières mesures sont formées d'accords (*adagio*).
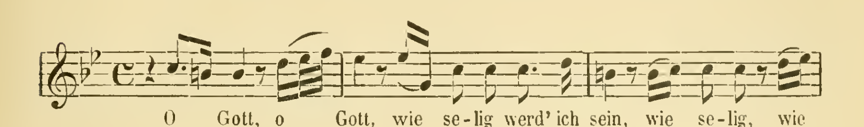
Les joies de la vie éternelle, bien souvent promises aux fidèles, que l'attente consume, sont célébrées dans le cantique *O Gottes Stadt*[3]; il est traité par Buxtehude en forme de solo de soprano, accompagné du quatuor à cordes. Le compositeur s'efforce d'y entretenir, constamment, ce ton d'enthousiasme sans lequel on ne saurait chanter, comme il faut, le désir de la « Jérusalem céleste », et l'impatience de quitter cette terre, pour « s'élancer, d'un bond, dans le royaume de Dieu ». Si les exclamations suffisaient, pour exprimer l'état de l'âme fascinée et délirante, cette composition serait parfaite; mais il nous manque, ici, cette continuité et ce progrès d'où naît la force lyrique. Que ces invocations

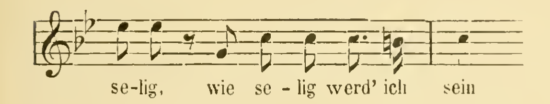
[1] Les deux premiers violons restent indépendants; le 3e joue presque constamment à l'unisson du 1er soprano.

[2] Dans cet *Amen*, aussi bien que dans les autres parties de cette cantate, Buxtehude multiplie, peut-être avec intention, les mouvements de quinte descendante, et les présente même par série (mes. 2, mes. 5 et mes. 6 de l'*Amen*, etc.).
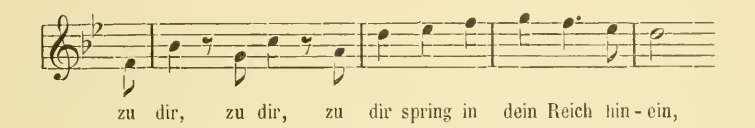
[3] Upsal. *Tab.* 85 : 9 (fol. 25 *b*).
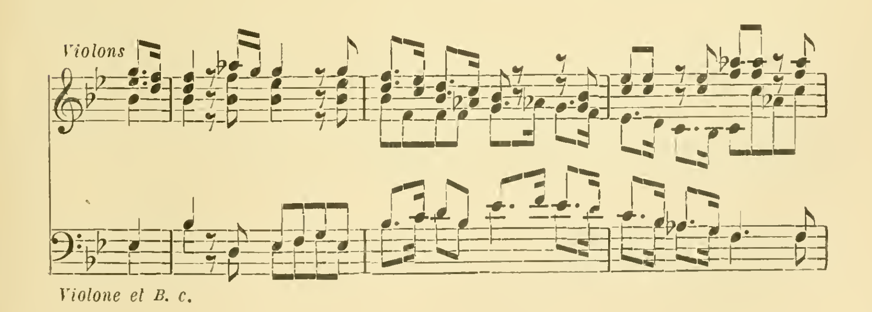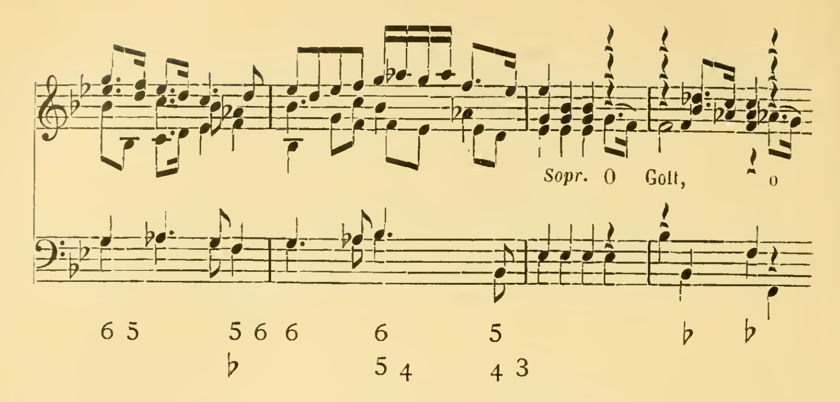






aient de l'accent; que la répétition des mots soulève cette phrase,
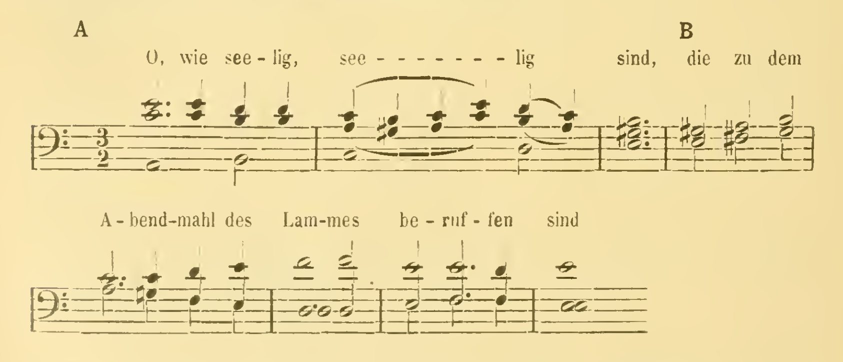


et que la jubilation éclate dans les vocalises bien cadencées qui portent le mot *jauchzen*; enfin, que nous soyons entraînés par cette belle période, où paraît si heureusement le ton relatif majeur,





on ne peut refuser d'en convenir. Un rythme qui eût relié de tels motifs, un accompagnement qui les eût combinés, et l'œuvre semblait inspirée ; elle reste un peu haletante, au contraire, et l'on est déçu de voir se perdre dans une cadence insignifiante, et sans que rien n'en soit recueilli dans la ritournelle qui suit, une plainte passionnée comme celle qui est jointe à ces mots, *ich seufze täglich, o allerschönste Stadt, nach dir*[1].
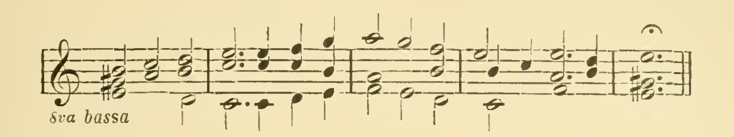
Par la communion, le chrétien connaît déjà de quelles délices il jouira s'il est admis au festin des « noces de l'Agneau » : Buxtehude en a voulu révéler la suavité. Une phrase tendre, qui s'arrête sur la dominante, précède les cinq strophes de la cantate *O wie seelig sind, die zu dem Abendmahl des Lammes beruffen sind*[2].
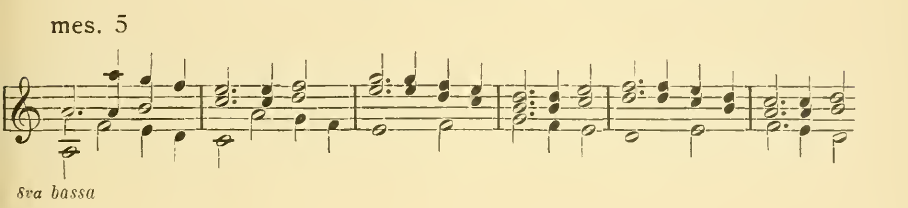


[1] La vocalise jointe au mot *seufze*, est, suivant la coutume, partagée par des silences. Elle est accompagnée d'une basse chromatique ascendante.

[2] Upsal, 51 : 21 (parties séparées).

La première partie (A) est chantée d'abord par le ténor et la basse, puis reprise par les violons, redite par les voix, et suivie du dernier fragment de la mélodie (B). La ligne ascendante que le ténor a tracée, est prolongée par l'orchestre.
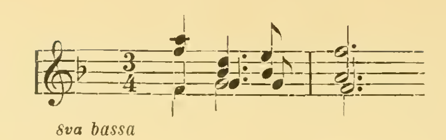


En même temps que ces dessins unis et continus, se développe le sentiment de sérénité dont toute cette composition est pénétrée. Rien ne trouble cette douce monotonie qu'entretenaient déjà, dans la *Sonata*, l'harmonie reposante des tierces et des sixtes, et le balancement de cette progression :
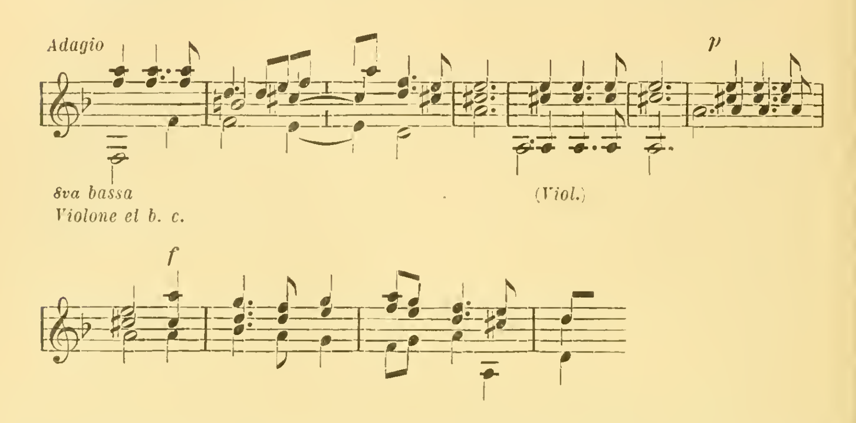


Mais on s'éveille de cette béatitude en entendant le chant syllabique des couplets, et les accords détachés que les voix et les instruments forment, en répétant, dans la première strophe, le mot *nichts*, et dans les autres *all'*, *sie*, *auf*, et *ich*.

Enfin, aux cantates nuptiales dont nous connaissons la date, s'ajoute la cantate *Drey schöne Dinge*[1], composée pour soprano et basse, avec accompagnement de deux violons, *violone* et *continuo*. La *Sonatina* qui la précède est fort intéressante, et par la forme, et par le caractère. Le motif principal
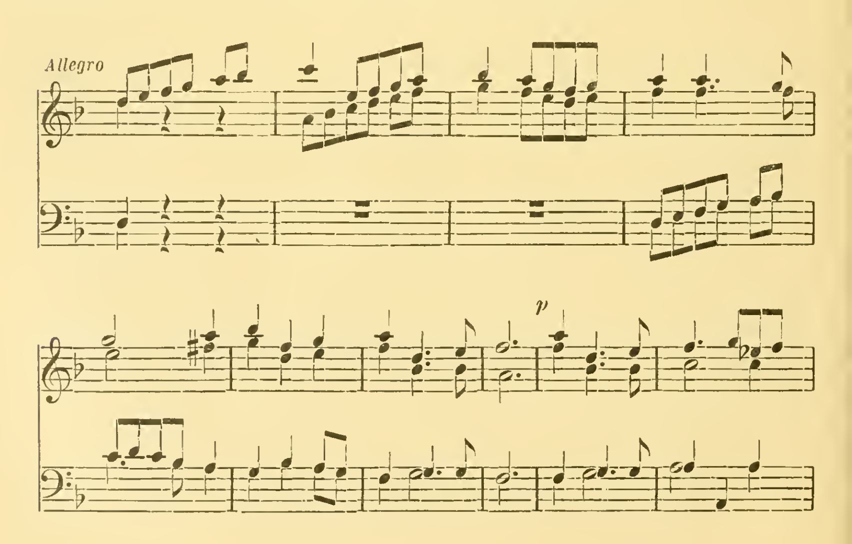
1 Upsal, *Tab.* 82 : 35, fol. 1. Parties séparées, 50 : 9.
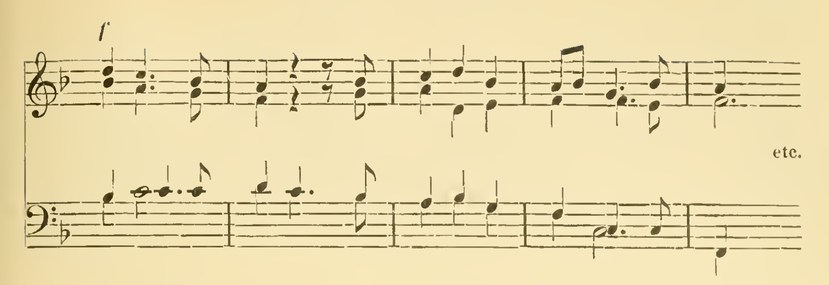


d'abord répété trois fois de suite (la 2e fois *piano*), reparaît au début de l'*adagio* de 10 mesures qui, dans la deuxième partie de la sonate (16 mesures), se prolonge comme une rêverie.
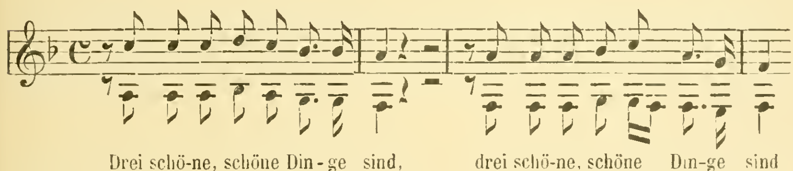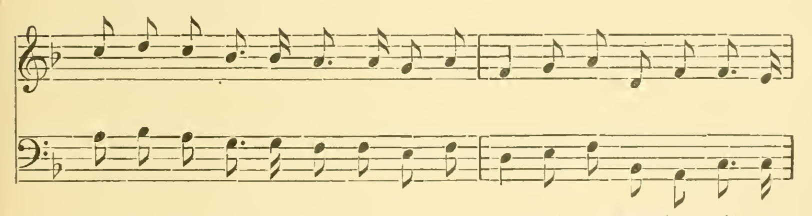


Quelques mesures d'*Allegro* ramènent aux premières phrases, qui sont redites presque note pour note.
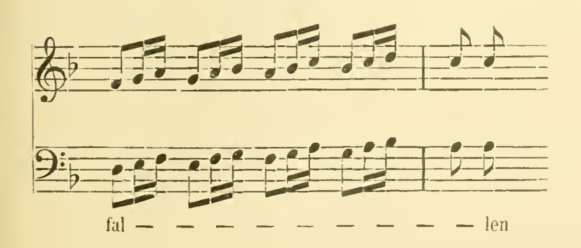




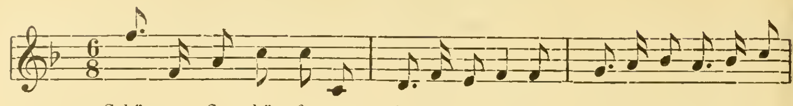
Les deux voix, accompagnées des violons et du *continuo*, chantent le commencement de la cantate. Ce duo servira aussi de conclusion, après que l'on aura entendu cinq strophes; la première est destinée au soprano, la deuxième, la troisième et la quatrième appartiennent à la basse, et, dans la cinquième, les deux voix s'unissent. Toute cette musique est fort joyeuse, avec simplicité. Dans les pièces en duo, les voix s'accordent, le plus souvent, d'après les usages de l'harmonie populaire;
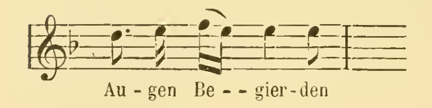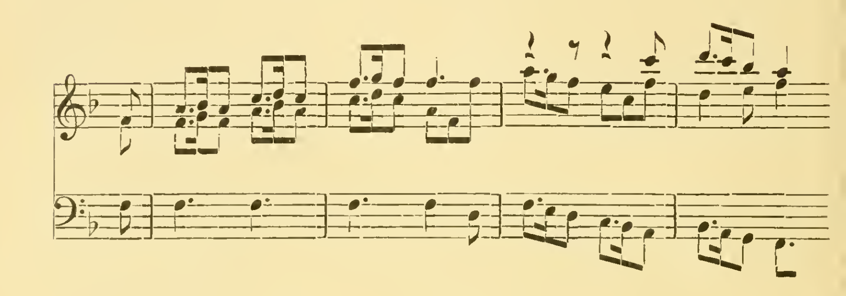






dans les couplets, la mélodie a des tournures de chanson,
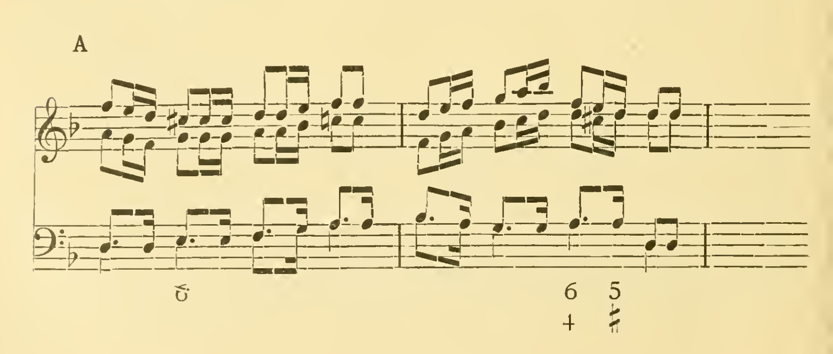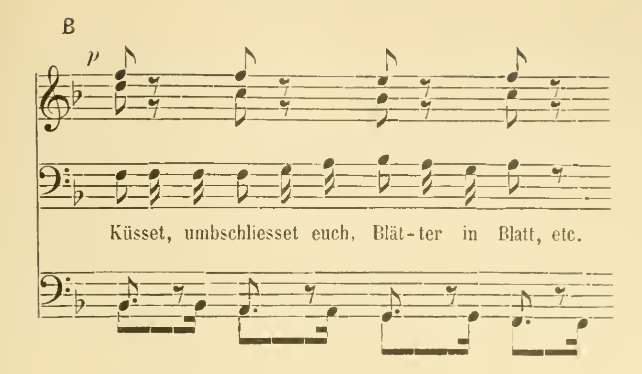




et dans la ritournelle, l'entrain d'une danse.



Les couplets de la basse commencent en *ré* mineur; quoique le rythme en soit un peu uniforme, ils plaisent, par la noblesse du discours, et par la variété qu'y mettent les réponses et les accompagnements de l'orchestre. La symphonie y est tantôt le miroir du chant (A), et tantôt la discrète armature qui en soutient les guirlandes (B) :
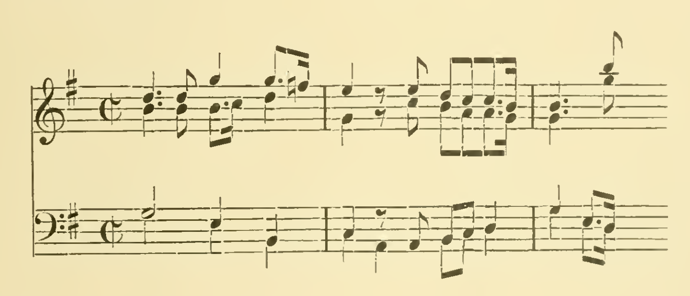




c'est par elle, enfin, que les détours de la modulation sont marqués, soit qu'elle affermisse le ton de *fa* majeur, par lequel conclut le chanteur, soit que, avant le quatrième verset, elle ramène au ton de *ré*.

Pour le cinquième verset, en duo, Buxtehude fait reprendre, par le soprano, la musique du premier (*Schönste Geschöpfe*).

De la cantate *Dies ist der Tag, den der Herr gemacht hat*, pour soprano, deux violons et basse[1], on n'a conservé que ces mesures.



1 Lübeck, A 373 fol. 86 *b*.

MUSIQUE INSTRUMENTALE.

LES DERNIÈRES ŒUVRES. CONCLUSION

Presque tout ce que nous connaissons de la musique vocale de Buxtehude est antérieur à 1690. Il y a fort peu de cantates ou de motets qui ne soient dans les collections de Gustaf Düben: et, parmi ces œuvres, que le maître de chapelle suédois ne nous a point conservées, quelques-unes semblent contemporaines des compositions qui se trouvent dans les livres de tablature, ou dans les recueils de «parties séparées» de la bibliothèque d'Upsal[1]. On doit observer, d'ailleurs, que la plus grande partie des pièces destinées à l'*Abendmusik* a été faite de 1678 à 1687; dans son catalogue, Moller, qui les signale, ne mentionne que deux œuvres postérieures à cette collection, et, à part quelques cantates de circonstance, nous ne pouvons citer qu'un très petit nombre de compositions écrites après 1690. Et encore, nous n'en possédons que le titre, ou le livret. Faut-il admettre que Buxtehude s'était lassé de produire, ou que les bourgeois de Lübeck avaient cessé de l'encourager, et les musiciens de le seconder comme il convenait? Certes, nous savons que les quêtes furent, parfois, peu fructueuses; l'organiste de la *Marienkirche* se plaint, lui-même, de certains «défauts»[2]; le *cantor* Pagendarm assure, en 1698, que la musique instrumentale tombe en décadence, à Sainte-

1 La moitié des compositions qui se trouvent dans le manuscrit en tablature de Lübeck (A. 373), est dans les recueils de G. Düben, qui mourut en 1690.

2 Voyez plus haut, p. 268. Sa lettre est de 1686. Deux autres lettres, de 1687 et 1689, sont publiées par M. Hagedorn, dans les *Mittheilungen des Vereins für Lübeckische Geschichte und Alterthumskunde*, III, 1889, p. 192.

Marie[1]; enfin, nous voyons que, en 1697, on représentait à Lübeck une tragédie d'*Elias*, avec machines[2], et cela signifie sans doute que, l'exemple de Hambourg les y poussant, les habitants de Lübeck commençaient à s'intéresser bien plus au vrai théâtre, théâtre d'action et de spectacle, qu'à ce théâtre mystique où l'auditeur avait à mettre du sien, et où son plaisir était à la mesure de son intelligence et de son imagination. Car, si claire que fût la musique, si familiers que fussent les sujets, ceux-là ne jouissaient de rien, qui ne comprennent que par les yeux, et n'ont point de scène en leur cerveau. Quel plaisir d'écouter un Siméon vêtu de noir chanter *Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin*, quand on peut voir, comme si l'on y était, Elie enlevé dans son char de feu, qu'il est froid d'entendre un chœur proclamer la fidélité des chrétiens, quand on vous montre, à Hambourg, Polyeucte décapité pour sa foi, et que l'on a de mal à se représenter la Jérusalem céleste, ou même la Jérusalem des Juifs, tandis que, à l'opéra de Hambourg, Dieu siège devant vous, dans sa gloire, que la ville sainte resplendit, et que le temple apparaît, magnifique. D'où, du moins cela n'est pas invraisemblable, une diminution de faveur pour les «musiques du soir». Ajoutez que le clergé redoute peut-être l'effet de ces demi-représentations, où l'âme a tant de part, sur des chrétiens déjà portés, et par des prédications retentissantes[3], et par des exemples fort nombreux,

[1] Cf. C. Stiehl, *Zur Gesch. der Instrumentalmusik in Lübeck*, 1885, p. 21.

[2] *Archivalische Nachrichten über die Theaterzustände von Hildesheim, Lübeck, Lüneburg, im 16. und 17. Jahrhundert*, par K. T. Gædertz, 1888, p. 52 et p. 148. Ajoutons que Martin Christian Göldel, *conrector* de l'école de Lübeck depuis 1695, faisait jouer des tragédies par ses élèves; en février 1699, il donna une tragédie sur l'assassinat de Henri III, roi de France (*Nova literaria Maris Balthici*, 1699, p. 86) et publia, en 1703, une pièce sur l'heureux règne de Henri VII d'Angleterre (Moller, *Cimbria literata*, II, p. 230).

[3] Joh. W. Petersen, l'ennemi du théâtre, avait séjourné quelque temps à Lübeck après avoir perdu sa charge de pasteur à Lünebourg. Voyez, dans l'ouvr. déjà cité de K. T. Gaedertz, comment il prêcha sur l'incendie de l'opéra de Copenhague (p. 115). Cf. la *Lebens-Beschreibung Johannis Wilhelmi Petersen, der heiligen Schrift Doctoris*, 2e éd. 1719, p. 130 (bibl. de Lübeck). — Persécuté, Petersen reprit espoir en entendant une femme chanter devant sa porte, à Lübeck, le cantique *Wer nur den lieben Gott*. Koch, ouvr. cité, II, p. 296. Remarquons aussi que le piétiste Aug. Herm. Francke, originaire de Lübeck, y passa quelque temps en 1690.

à vivre dans la contemplation, sinon dans les visions, à sortir du troupeau, et à se retrancher dans une religion ardemment personnelle[1]. Voilà des suppositions qu'il n'est pas inutile de faire, ne serait-ce que pour les voir discuter, ou même repousser. Cependant, dès à présent, sans chercher bien loin, on réunirait assez de témoignages pour prouver que, pendant ce temps où nulle œuvre n'est citée, entre 1689 et 1700, les « musiques du soir » étaient encore en renom: dans un livre publié en 1697, est signalée *die angenehme Vocal- und Instrumental-Abend-Music,* qui est « présentée », au grand orgue de Sainte-Marie, de 4 à 5 heures, après le sermon de vêpres, chaque dimanche, de Saint-Martin à Noël. Et cette coutume, particulière à Lübeck, est considérée comme glorieuse pour la ville[2].

D'ailleurs, même si les *Abendmusiken* avaient, pendant ces quelques années, perdu un peu d'éclat, la renommée du compositeur n'en devait pas souffrir. Ses premiers succès l'avaient établie, et il y avait, maintenant, dans le nord de l'Allemagne, plusieurs jeunes organistes, ses élèves, qui la pouvaient défendre. Daniel Erich, organiste à Güstrow, avait appris de lui à traiter le choral avec une sorte de tendresse fière[3]. Georg Dietrich Leiding, fils d'un officier qui avait servi le roi de France, avait voulu, après cinq ans d'études près de Jacob Bölsche, organiste à Brunswick, prendre leçon de Reincken et de Buxtehude, maîtres « de réputation extraordinaire », et il avait entrepris, en 1684, d'aller à Hambourg, et à Lübeck, où il séjourna en dernier lieu[4]. Nicolas Bruhns, né à Schwabstädt (Schleswig) pendant l'avent de 1665, était venu à Lübeck à l'âge de seize ans, chez son oncle, Peter Bruhns, musicien du conseil[5], avait

[1] Sur l'introduction du piétisme à Lübeck, voyez l'art. de M. Schulze, dans dans les *Mitteilungen des Vereins für Lüb. Gesch.* X, p. 128.

[2] *Die beglückte und geschmückte Stadt Lübeck, von Bertram Morgenweg* p. 114. Bibl. de Lübeck.

[3] M. Straube a publié son beau prélude au cantique *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* (*Choralvorspiele alter Meister*, n° 14, éd. Peters).

[4] Walther, *Musicalisches Lexicon*, 1732, p. 360.

[5] Sur Bruhns et sa famille, voyez l'ouvrage de J. M. Krafft, *Ein zweyfaches zweyhundertjähriges Jubel-Gedächtniss*, 1723, p. 318. Commer a publié de Bruhns un prélude et une fugue, et le choral *Nun komm, der Heiden Heiland.* Ce choral a été réédité par M. A. Guilmant.

acquis une grande virtuosité sur le violon et sur la viole de gambe, et avait étudié le clavecin et la composition avec Buxtehude; et il y avait si bien réussi, que son maître avait pu lui faire obtenir une place à Copenhague, où il resta quelque temps, avant d'être nommé, le 30 mars 1689, organiste de Husum. Par Martin Heinrich Fuhrmann, nous savons aussi que Friedrich Gottlieb Klingenberg, habile organiste de Stettin, avait été l'élève de Buxtehude[1].

En 1685, Heinrich Rogge, organiste de la Marienkirche de Rostock, comparait, dans son épithalame de Reincken, Buxtehude avec le célèbre musicien de Hambourg. Pour mieux louer Reincken, il alléguait l'opinion que Buxtehude, «la gloire de Lübeck», avait de l'organiste hambourgeois, et il demandait pardon à Buxtehude, de ce qu'il invoquait sa renommée en témoignage de la renommée de Reincken[2].

Nous étudierons plus loin les œuvres qui avaient confirmé cette réputation d'organiste que la virtuosité de Buxtehude lui assurait déjà. Mais il était estimé, aussi, pour sa musique de chambre, et nous devons, tout d'abord, examiner ce qu'il nous en a laissé. La partie la plus considérable, les deux séries de *Suonate* publiées en 1696, a été éditée par M. le prof. Stiehl[3].

Quelques pièces, qui sont restées manuscrites, paraissent antérieures. Une *Sonata ex F.*, écrite pour deux violons, viole de gambe et *organo* se trouve la première de cette série[4]. Le thème exposé par le second violon (A), répété à la dominante par le premier, et repris dans le ton par la viole de gambe, est plutôt ressassé que développé dans la
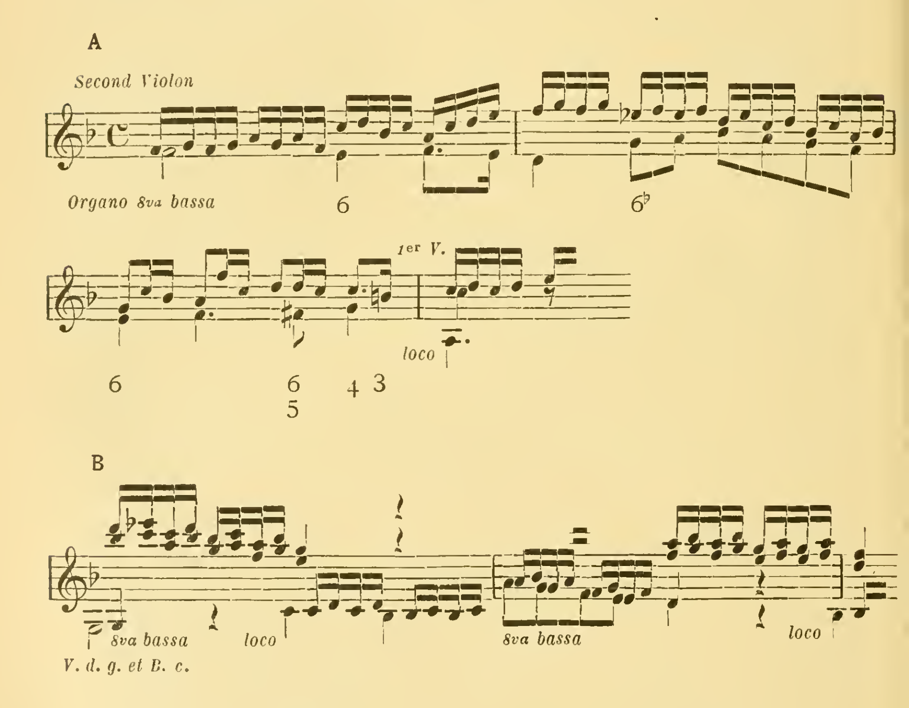
[1] *Die an der Kirchen Gottes gebauete Satans-Capelle* .. p. 32 (Bibl. du Conserv. de Paris, 22756).

[2] Voyez ce poème dans l'article de J. C. M. van Riemsdijk sur Jean Adam Reincken (*Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*, II, 1887, p. 88. En 1690, Printz cite Buxtehude comme un «excellent organiste et compositeur» (*Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst*, p. 148). Printz connaissait Joh. Schatz, de Stettin, qui avait aidé Theile a publier ses messes (voyez plus haut, p. 129): il lui avait dédié la première de ses dissertations, publ. en 1687 (*Exercitationum musicarum theoreticopracticarum curiosarum prima, de Unisono*. Conserv, de Paris, 17971).

[3] *Denkmäler deutscher Tonkunst*, I *Folge*, 11, 1903.
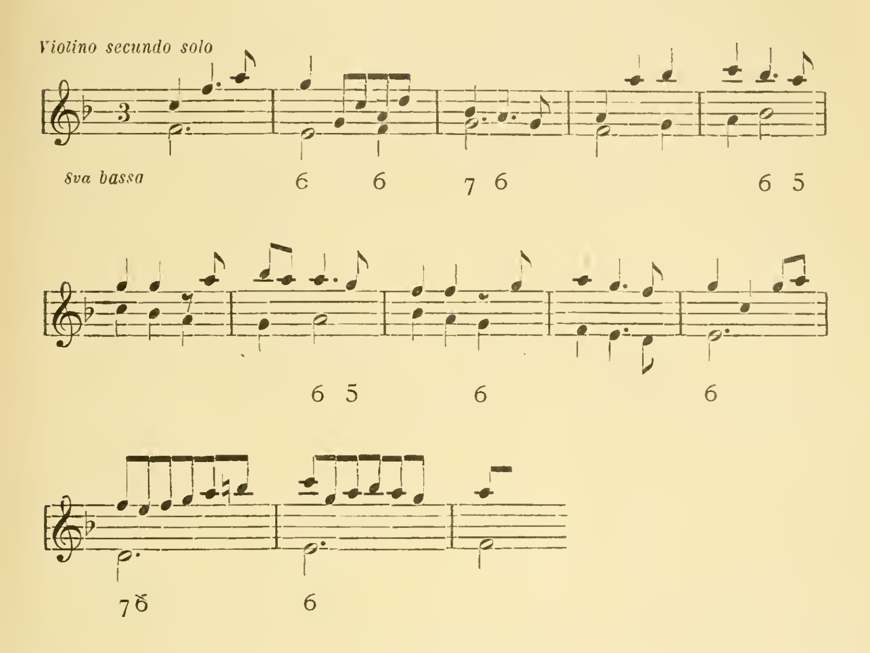
[4] Upsal, *Caps.* 13 : 23.

première partie de la sonate. Cette pièce ne serait, ainsi, qu'une sorte d'exercice de contrepoint, si, après que chaque instrument a présenté trois fois le motif principal, un dessin, modelé d'après les dernières lignes de ce motif, n'était tracé alternativement par les violons et par la viole de gambe (B). Les violons le jouent à l'aigu, en tierces, et cet épisode est charmant, bien qu'une progression d'école le fasse un peu trop durer. Cette progression, toutefois, s'achève par une jolie modulation mineure, qui ramène le motif principal. Allégé du tiers, il n'est que proposé, par le second violon ; les deux autres parties ne l'acceptent point, mais s'empressent de redire, toujours plus haut, la petite phrase limpide (B) que nous avons déjà louée, et la conclusion de la pièce est d'une élégante volubilité.

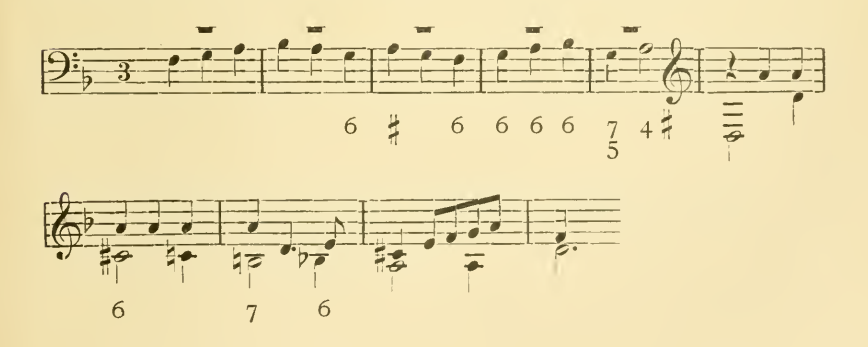


Un solo à trois temps, ou plutôt une série de solos, forme la seconde partie de la sonate. Le second violon débute par une mélodie assez large, qui promet beaucoup,
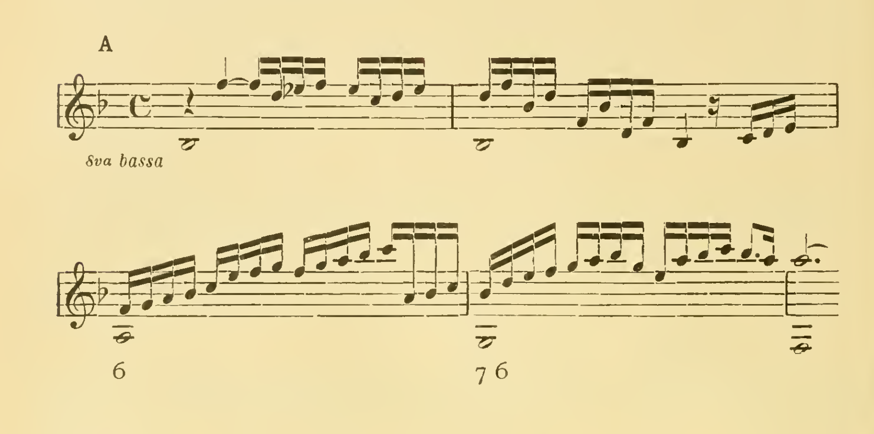
se fond en des passages qui ont encore de l'ampleur lyrique et de la volonté, et se termine par des traits insignifiants.
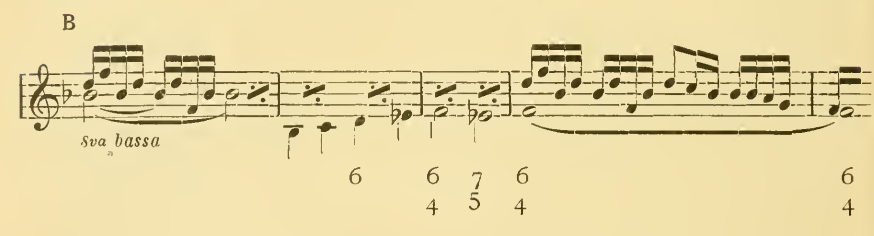


La viole de gambe, à son tour, paraît seule: écrit en *ré* mineur, son couplet n'est pas dépourvu d'expression et, si quelques mesures en sont un peu vides, vers le milieu, la fin en rappelle toutefois, fort heureusement, les «airs plaintifs» à la mode vers la fin du XVIIe siècle. Mais la variation de ce solo est vraiment superflue (*allegro*).
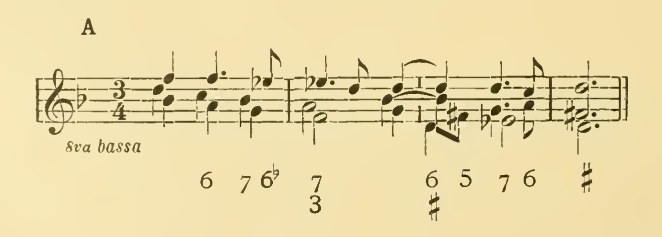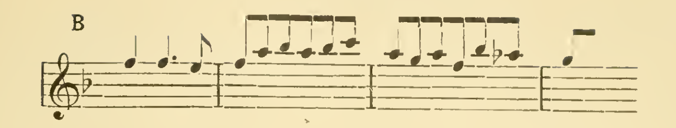


Le solo du premier violon est d'un caractère bien différent; véhément, au début (A), puis gâté par du verbiage, il se termine de la manière la plus forte, par des arpèges obstinés de l'accord parfait, que les tons de la basse contredisent (B), de sorte que l'on en reçoit, en somme, une impression vigoureuse.





La dernière pièce est, à vrai dire, faite sur deux motifs, dont le premier, harmonique (A), lourdement rythmé, divise en périodes le développement du second (B), auquel il a fourni une introduction.





La seconde sonate manuscrite porte la date de 1692, et la signature d'Anders Düben, le fils de Gustaf Düben[1]. Elle est écrite pour viole de gambe, *violone*, et *continuo*[2]. Pour introduction, un *adagio*, où la viole paraît en soliste, puis un *allegro*, en style de contrepoint, dont la bonhomie est gracieuse, ensuite un second *adagio*, où la viole joue par accords, après lequel se trouve une sorte d'*Aria*, destinée à la viole, et suivie de deux doubles, dont l'un est écrit pour le *violone*. Ce solo est d'un tour mélodique agréable; le rythme en est cadencé à la manière française, non sans un peu de monotonie, que rachètent quelques surprises de modulation ou d'intonation. Cette sonate se termine par la répétition ou plutôt par la réplique du premier *allegro*. Le *violone* y prend le rôle de la viole, de sorte que la pièce est disposée autrement, tout en gardant le même caractère jovial, et la même clarté qu'au début.

La troisième sonate participe de deux genres différents, ainsi que l'annonce le titre *Sonata à 2 con le Suite*[3]. Elle est écrite en *si* bémol, pour violon, viole de gambe, et *organo*. La première partie de la sonate est composée sur une basse obstinée: procédé familier à Buxtehude. Le motif obstiné comprend trois mesures et demie, à quatre temps (14 noires). Le premier violon, après l'exposé de la basse, est seul, d'abord, à la broder; la viole de gambe joue ensuite quelques mesures, enfin les deux instruments concertent sur le thème donné.

Le développement s'écoule comme dans une chaconne ou une passacaille, par l'incessante transformation mélodique des parties d'accompagnement; les jeux du contrepoint

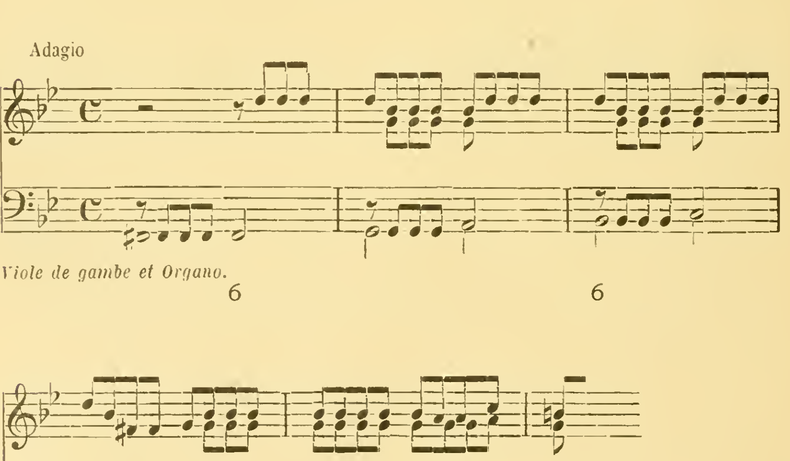
[1] Anders Düben était né en 1673. Il serait intéressant de savoir s'il fut, de quelque manière, élève de Buxtehude.

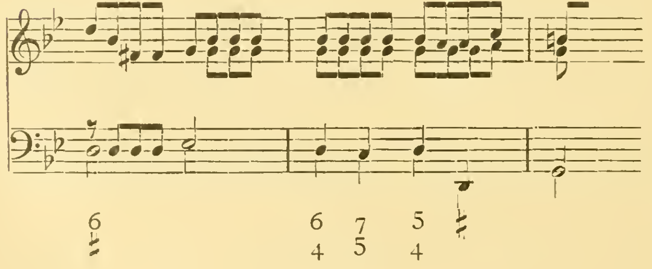
[2] Upsal, *Caps.* 13 : 24. Ed. Stiehl, p. 176.

[3] Upsal, Caps. 13 : 25; éd. Stiehl, p. 33 et p. 160.

masquent l'inévitable monotonie de l'harmonie, et les formules rythmiques ont autant d'imprévu que l'imagination de l'auteur en peut concevoir, — groupes ïambiques, notes pointées, traits en doubles croches, notes répétées, flottement de triolets, grandes ondulations de doubles croches cadencées six par six. Mais, dans toutes les variations des figures et des mouvements, on remarque la persistance d'un court motif qui, opposé à la basse contrainte, est aussi obstiné que cette basse, et cède à peine aux modifications de la mesure : ce sont les premières notes que le violon a présentées tout d'abord. Elles reparaissent à chaque moment, sont redites en écho par la viole de gambe, et maintiennent de l'unité dans le discours agité et changeant des instruments.

Dans l'*Adagio* qui suit, Buxtehude manifeste une fois de plus son goût pour la répétition acharnée de certaines notes, auxquelles se heurtent les notes d'un motif rigoureusement développé. Ici, les chocs d'harmonie ont d'autant plus de rudesse, que le violon joue à deux parties.





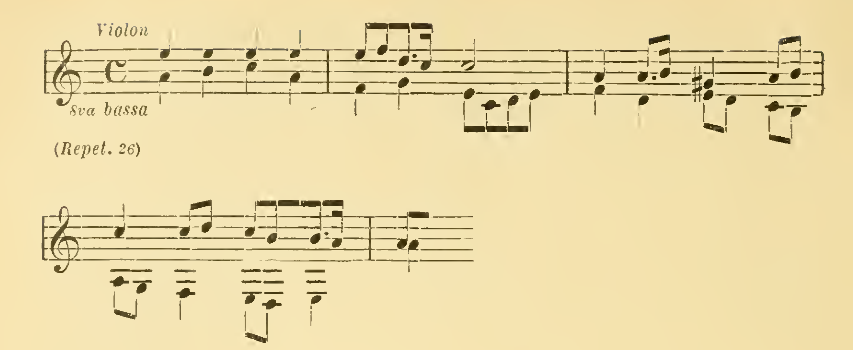
La sonate proprement dite se termine par un *allegro* fugué, de thème élégant, dont le développement se fait par d'agréables modulations, mais est alourdi par une sorte de divertissement sans intérêt, cadence jouée *adagio*, qui se lie mal avec la conclusion, à laquelle des accords énergiques donnent beaucoup de caractère.

Quant à la *Suite*, jointe à cette sonate, elle est formée d'une *allemande*, d'une *courante*, d'une *sarabande* et d'une *gigue* [1]. Les deux premières pièces ont une affinité de thème facile à reconnaître. Les deux dernières restent indépendantes. La gigue est de structure assez bizarre. On sait que les gigues les plus anciennes ne sont pas fuguées, et que les plus modernes le sont généralement. Buxtehude concilie les deux procédés ingénieusement. Cela permet à la basse de manifester quelque individualité : dans toute la suite, elle ajoute à peine quelques ornements à la basse continue, de sorte que cette seconde partie de la sonate est bien plutôt écrite pour violon solo et *continuo* qu'en trio. Dans les dernières mesures, on observe une série d'arpèges obstinés analogues à ceux que nous avons signalés dans une autre sonate (voyez à la page 444).
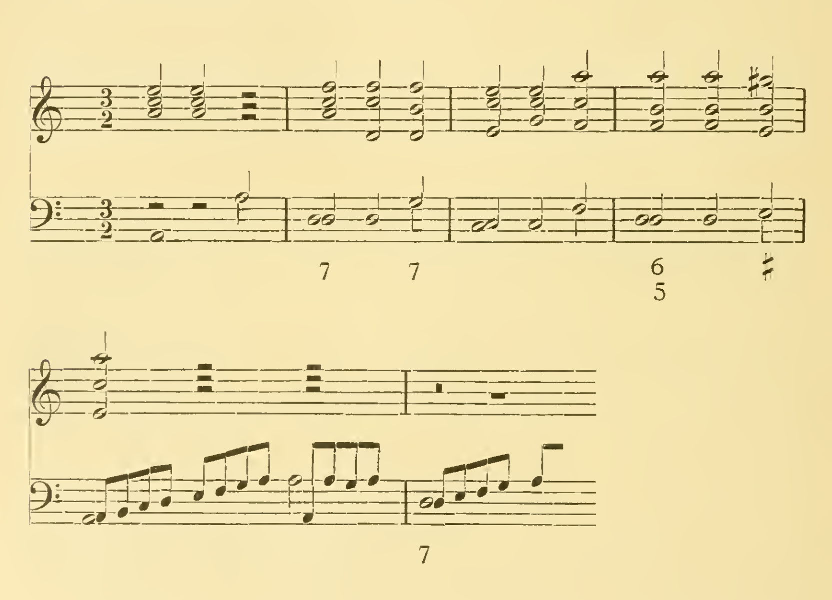
La quatrième sonate est aussi d'une forme peu commune. L'engouement de Buxtehude pour les basses obstinées le dirige en toute cette composition, écrite pour *Violino, Viola da Gamba* et *Continuo* [2]. La première partie est à quatre temps, comme dans la sonate que nous venons d'analyser, et les mêmes artifices y sont mis en œuvre, avec moins de virtuosité, pourtant, de sorte que cette musique est moins souple, moins riche de dessins et de rythmes que la précédente, et doit être bien antérieure. Cependant, nous y voyons déjà, en reflet de l'*ostinato* de la basse, l'ébauche d'un motif persistant, dans les parties d'accompagnement. Cette sonate débute ainsi :

[1] Ed. Stiehl, p. 160.

[2] Upsal, *Caps.* 13 : 26.



Au milieu de la sonate, est un *adagio* de quelques mesures, où le violon joue à deux et à trois parties, et la troisième pièce se fonde sur un motif de passacaille, exposé d'abord par le *continuo* seul, puis orné d'accords par le violon, de passages par la viole.



Par la suite, interviennent des motifs caractérisés qui donnent à la trame de l'accompagnement une valeur expressive : le travail d'ingénieux contrepoint se transforme en une page de vraie musique et, de technique moins haute que les variations tourbillonnantes de la première

pièce de cette sonate, cette passacaille révèle un art plus profond.

La cinquième sonate de cette collection manuscrite, faite pour deux violons, viole de gambe et *continuo*[1], tient plutôt de la musique d'église que de la musique de chambre. L'introduction même a quelque apparence d'une composition à deux chœurs : d'une part, le premier violon, jouant sur double et sur triple corde, d'autre part le second violon, qui soutient aussi des accords, si bien que deux groupes d'harmonie se succèdent, et puis s'allient, ainsi que dans les motets du même temps.

L'*allegro* est une véritable fugue à trois parties, telle qu'une fugue d'orgue à laquelle on aurait ajouté une basse continue. Par le motif, cette pièce appartient au groupe des fugues ou caprices sur l'hexachorde[2]. Buxtehude, dont l'œuvre présente un mélange bien singulier de fantaisie et de poésie personnelle, et de scolastique, dont le caractère est ainsi partagé, pourrait-on croire, entre la liberté d'imagination, la recherche d'individualité des Scandinaves, et le souci didactique des Allemands, Buxtehude, ici, opte délibérément pour l'école. Sur le motif rabâché par tant de musiciens, il construit une fugue bien sage, qui évolue vers le relatif mineur, se prolonge par un divertissement, et s'arrête, avant de finir, sur la pédale de dominante, préparant ainsi la surprise de la conclusion tonale, surprise toujours neuve pour les esprits bien disciplinés. Mais ici, comme par une revanche de l'esprit d'indépendance, la fugue reste en suspens, oublie son thème, et s'achève par un *adagio*, où des accords séparés, une cadence inattendue, et jusqu'à un changement de mode viennent contredire à toute cette régularité.

Des traits gracieux, et des arpèges servent ensuite d'introduction à un *presto* de facture italienne[3], et une série d'épisodes lents, mêlés à des épisodes de mouvement vif,
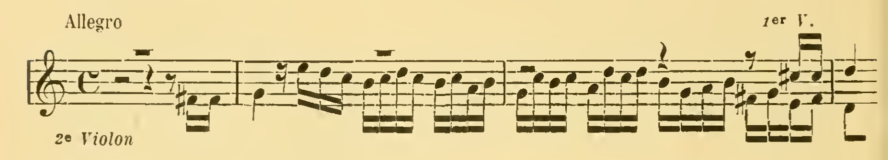
1 Upsal, *Caps.* 13 : 27 ; éd. Stiehl, p. 164.

2 Ce motif est d'ailleurs modelé assez librement.
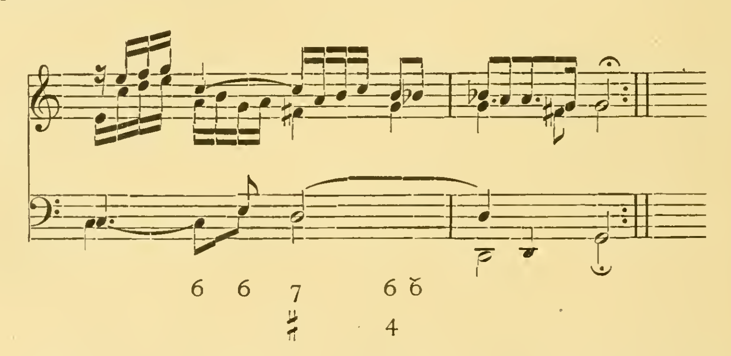
3 La progression des modulations, et l'unité du rythme (la mesure est à 12/8) sont caractéristiques.

précèdent le dernier morceau, écrit, avec élégance, sur une basse obtinée : la conclusion, où s'étalent de grands accords est, comme le début de la sonate, empreinte de gravité religieuse.
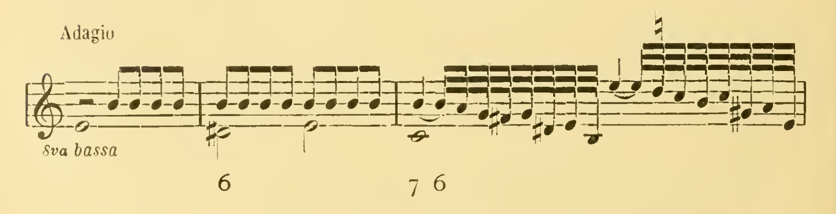
La dernière des sonates manuscrites est en *sol* majeur. Buxtehude y emploie deux violons et la viole de gambe, que la basse continue accompagne[1]. Le thème serait assez vulgaire, s'il ne commençait par un appel de trois notes, dont le rythme mettra quelque animation dans le développement.
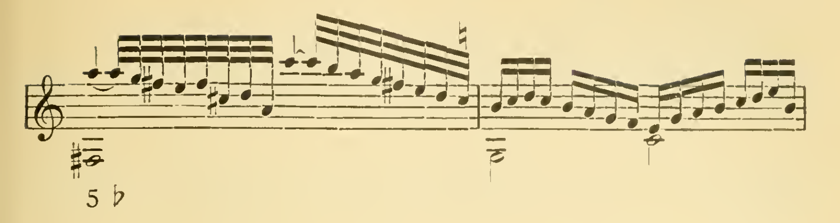


Cette pièce, fuguée, sans autre modulation que de la tonique à la dominante, de la dominante à la tonique, et ainsi de suite, se termine par une cadence mineure imprévue.
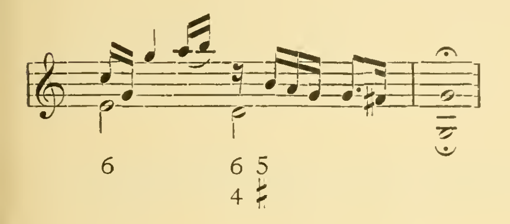


Un long solo du premier violon, qui chante avec lyrisme,
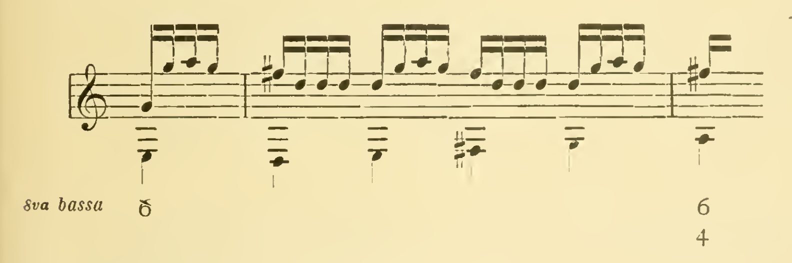


[1] Upsal, *Caps.* 13 : 28.
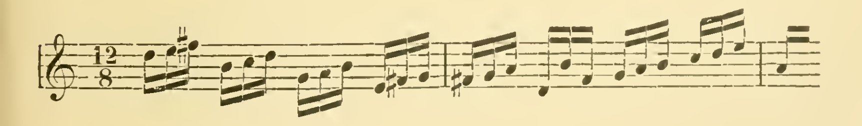






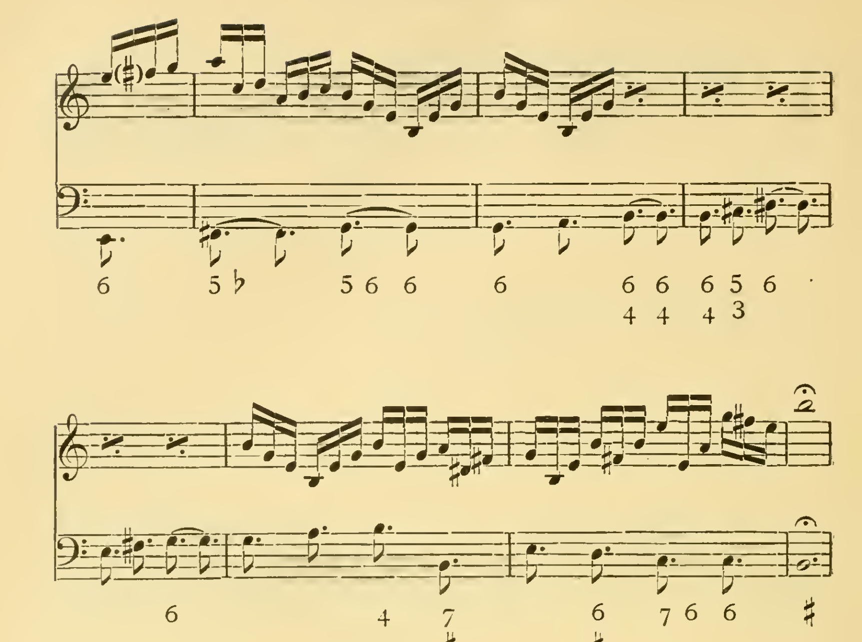
et avec obstination,
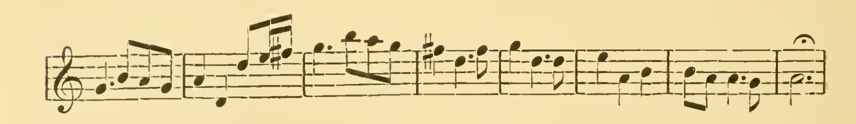


se termine dans un mouvement rapide,



par des arpèges répétés avec acharnement, tandis que la basse joue une gamme ascendante dont la marche est rigoureuse.
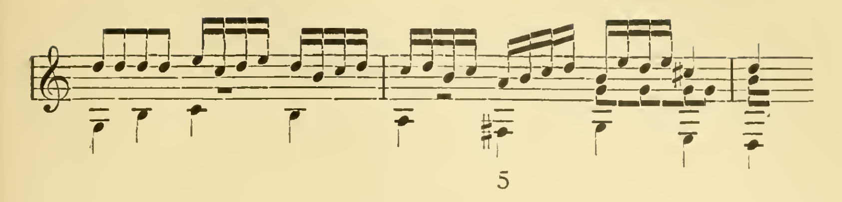


A la suite de ce solo, Buxtehude écrit un *adagio* à trois parties, prélude à une sorte d'*Aria* que jouent, successivement, le premier, puis le second violon, et, enfin, les trois instruments assemblés. Le thème en est chantant,



la seconde période s'adapte à la même basse que la première, tandis que la troisième contient une modulation en *mi* mineur; cependant, l'ensemble a encore l'apparence d'une longue variation sur une basse contrainte.

Après un nouveau solo, où le second violon répète les phrases lyriques du premier, mais en *si* mineur, la sonate se termine par un *allegro* fugué, très animé,



très clair, avec des traits à la tierce, des répliques distinctes, de l'enjouement, musique de style observé, et cependant musique fort simple, et quasi populaire.

* * *

C'est en 1696 que Buxtehude fit imprimer, à Hambourg, les sept sonates pour violon et viole de gambe, avec *cembalo*, qu'il désigne comme son œuvre première[1]. Que le titre soit en italien, cela nous indique déjà où l'auteur a pris ses modèles[2]. La dédicace même n'est pas sans importance. Buxtehude l'adresse aux conseillers de la ville; quand, à ses compliments, il joint cette observation, que la musique, en ces temps de discorde, est bien près de se taire, on pourrait prendre là un argument pour soutenir l'hypothèse que nous avons déjà présentée: que le temps n'était plus favorable aux grandes fêtes de musique dont la *Marienkirche* avait été le théâtre, quelques années auparavant.

Dans ces sept sonates, nulle pièce en forme de danse. La première commence par un *Vivace* où il n'y a point d'artifices d'école, mais où la mélodie se développe avec une spontanéité merveilleuse, une bonne humeur impatiente: Six mesures lentes suivent cette introduction si vivante: on

1 *VII. Suonate / à doi, / Violino & Viola da gamba, / con / Cembalo, / di / Dieterico Buxtehude, / Organista / della Chiesa della Beat. Virg. N. S. / in Lubeca, / Opera prima. / Stampata in Hamburgo, per Nicolao Spiering, Alle spese dell'Autore & si vendano / appresso Giavanno Widemeyer in Lubeca.* Bibl. de l'Université d'Upsal, Caps. 52: 1. 2 (ancien 55).

2 Cf. K. Nef, *Zur Gesch. der deutschen Instrumentalmusik* (*Publ. der I. M. G. V.*, 1902).
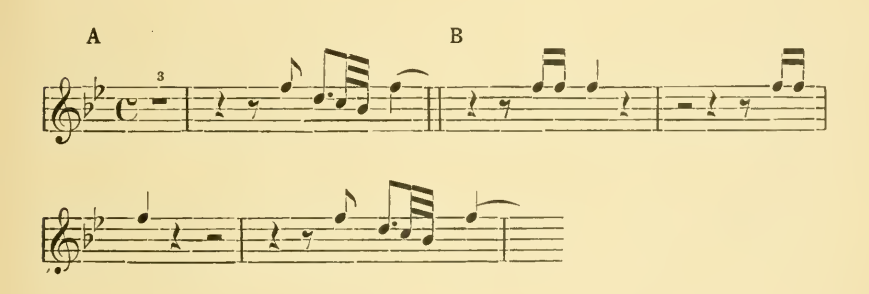
dirait que le mouvement de la première pièce y frémit encore, contenu avec peine, et qu'il se déchaînera bientôt; et, en effet, ce repos n'est que passager, et la musique bondit avec plus de vigueur et d'agilité que jamais, dans un *allegro* fugué. Le divertissement de cette petite fugue est fort étranger au sujet : nous avons déjà noté une imperfection analogue dans une autre sonate (p. 447); mais la fin de ce mouvement fugué est fort habilement écrite. Buxtehude ne conclut point : nous connaissons déjà cette surprise; il retient l'harmonie sur une quarte, retard de la tierce, qui va se fondre en une légère arabesque du violon, laissé sans accompagnement : on passe ainsi, de la fugue incomplète, à un *adagio* où le violon garde encore le rôle principal, et où il exprime une ample mélodie, dont les plaintes, vigoureuses d'abord, se perdent en un murmure de mélancolie défaillante. Après un *andante* un peu somnolent, où le violon, puis la viole de gambe modulent à loisir, accompagnés d'une basse disposée à l'italienne, Buxtehude réveille ses auditeurs par un de ces motifs de fanfare, qu'il a en prédilection, et le *presto* final est d'un rythme décidé qui correspond fort heureusement au rythme vif du début, encore que les deux pièces soient de figure bien différente: très précis, saccadé, tandis que le premier était flottant, et d'une rare continuité, le dernier mouvement de la sonate nous rappelle cependant le premier, par la couleur, et par le caractère; c'est la même joie expansive, plus turbulente ici, et irrésistible.

Le seconde sonate manque, au début, de cette souplesse que l'on remarque en la première : mais le deuxième *allegro* est une jolie page de musique pittoresque, toute carillonnante, où la basse chromatique n'évoque point la tristesse. Après cette pièce, ébauche de l'air classique, avec *da capo*, Buxtehude termine par un *Arioso*, où l'on ne chercherait pas vainement, si peu que l'on s'y appliquât, des ressemblances avec la musique française alors en vogue.

Quelques mesures de l'introduction, dans la troisième sonate, annoncent la fameuse *sinfonia* de *l'Actus tragicus* de Bach. Un *allegro* fugué, un peu mécanique, un *vivace*, et un finale agité, dont le thème a une belle énergie

ascendante, composent cette sonate, où de petits intermèdes de mouvement lent séparent les diverses pièces. Par l'emploi des suites chromatiques, Buxtehude y trouve, parmi les séries d'accords prévus, quelques harmonies qui surprennent [1].

De la quatrième sonate, il ne nous reste presque rien à dire : nous l'avons analysée, d'après la version primitive donnée dans le manuscrit que nous avons étudié plus haut. Buxtehude l'a cependant quelque peu remaniée : nous avons vu quel rôle avait, dans le premier mouvement, un petit motif de rythme énergique, répété sans cesse, comme un *ostinato* lyrique, en face de l'*ostinato* organique de la basse. Buxtehude ajoute quelques notes répétées, avant ce motif qui bondit ; par ce moyen, il semble qu'il veuille donner l'élan à la verve exultante du thème ; c'est le même procédé que dans la première sonate, où l'on trouve de tels appels rythmiques (voyez p. 453) ; mais, ici, il est plus apparent, et traité avec plus de réflexion. Voici les deux états du motif.



L'*adagio* de la première composition est remplacé ici par un *Lento* plus développé, plus chantant, mais un peu mou ; et l'*allegro* final subsiste, mais la *suite* qui terminait la sonate est laissée de côté.

Dans le *Vivace* de la cinquième sonate, se trouve un thème véhément, dont le dessin est familier à Buxtehude ; puis le violon solo joue une sorte d'*Aria*, de joli tour mélodique, suivie d'une variation. De l'*allegro* à $^6/_8$ qui succède

[1] *Largo*, p. 29 et p. 30 ; *Lento*, p. 32. Cf. la cantate *Gott, hilf mir.*

à ce solo, le rythme même dénonce l'affinité avec la musique italienne. Cette pièce est fort enjouée, presque populaire, mais avec élégance dans les motifs, esprit dans le développement, et caractère personnel partout. Dans la conclusion de cette sonate, Buxtehude se contente d'être habile.

Une introduction de rythme grave précède l'*allegro* de la sixième sonate, qui est construit sur un thème très particulier, d'octaves battues, disposition qui plaît singulièrement à Buxtehude. Toute cette sonate est d'une fantaisie de composition assez étrange; de l'épisode qui se joue *con discrezione*; de l'intermède où les accords de quinte et de sixte alternent, avec rapidité, avec une pédale supérieure de la dominante, pendant deux fois huit mesures, séparées par un *adagio*; du *vivace* qui rappelle les *Folies d'Espagne*, se forme un ensemble dont la fantaisie ne va pas sans bizarrerie, et où la musique est tour à tour étincelante, tumultueuse, et puis grave et pleine d'énergie. La fin de la sonate ($^6/_8$) est plus unie, mais non sans originalité, car on y remarque de curieux effets de notes répétées, et un usage peu vulgaire de la basse chromatique. Elle se termine par un *Lento* de quelques mesures, et cette conclusion un peu sombre convient parfaitement à une pièce de forme aussi extraordinaire, où, précurseur des romantiques, l'auteur trace, à proprement parler, l'esquisse d'une symphonie fantastique, où le comique et le solennel sont mêlés, et où l'on découvrirait aisément, révélé par des procédés pittoresques, un profond sentiment de la nature.

Dans la septième sonate, Buxtehude n'a point cédé avec autant de complaisance aux caprices de son imagination; c'est une série de pièces de mouvement vif, séparées par de petits interludes graves. Le début du *vivace* est d'un rythme entraînant, auquel les accents de la basse donnent l'impulsion, et le *prestissimo* final est développé avec aisance, par un jeu tout nouveau — nous approchons du XVIIIe siècle — des modulations.

La deuxième collection de sonates est aussi éditée, en 1696, à Hambourg. Buxtehude y réunit sept sonates, pour violon et viole de gambe, avec accompagnement de clavecin.

Encore ici, dans le titre, le compositeur se montre désireux d'obéir à la mode. Il écrit en italien, traduit jusqu'à son prénom, et revêt la *Marienkirche* même d'une parure romaine. Par ce costume qu'il impose à son œuvre, Buxtehude apparaît comme le continuateur de « Giovanni Rosenmiller », qui publie en 1682, douze *Suonate* dédiées au duc Ulrich de Brunswick-Lunebourg, et de « Giovanni Filippo Kriegher » qui fait imprimer à *Noriberga* des sonates pour violon et viole de gambe[1].

La dédicace de ces sonates est adressée, en italien, au bourgmestre Johann Ritter[2]: le style en est aussi fleuri, que le style de la dédicace allemande de l'œuvre première. Quant aux sonates, elles sont peu différentes de celles que nous venons d'énumérer.

Les airs de danse n'en sont pas entièrement exclus : Dans la troisième sonate, Buxtehude insère une gigue, fort gracieuse, d'ailleurs. Les formes y sont, parfois, originales : dans la cinquième sonate, après l'introduction à trois parties, le violon joue une série de *soli,* dont l'un, écrit sur une basse obstinée, porte cette indication, *concitato*[3]. Dans la deuxième, se trouve une *Arietta*, suivie de neuf variations; dans la troisième, le violon joue en accords à trois parties; dans la sixième, l'auteur emploie le ton de *mi* majeur, dont l'usage est alors peu commun[4]. Comme ces pièces sont accessibles à tous, je renvoie à l'édition que M. le prof. Carl Stiehl en a préparée : il sera facile de reconnaître, dans ces pièces, et les formes, et les caractères que nous avons observés, dans les autres sonates[5].

[1] Nef, ouvr. cité, p. 24 et p. 29.

[2] Ritter était le protecteur de Buxtehude (v. p. 143). Il avait été, à l'université de Königsberg, l'hôte de Simon Dach, avait voyagé en France et en Italie. C'était un homme pieux, qui endura patiemment les douleurs de ses dernières années. Il mourut en 1700; il était né en 1622 (Moller, *Cimbria literata*, I, p. 554).

[3] N'oublions pas ce que Monteverdi a dit du style *concitato* (Voy. R. Rolland, *Hist. de l'Opéra en Europe*).
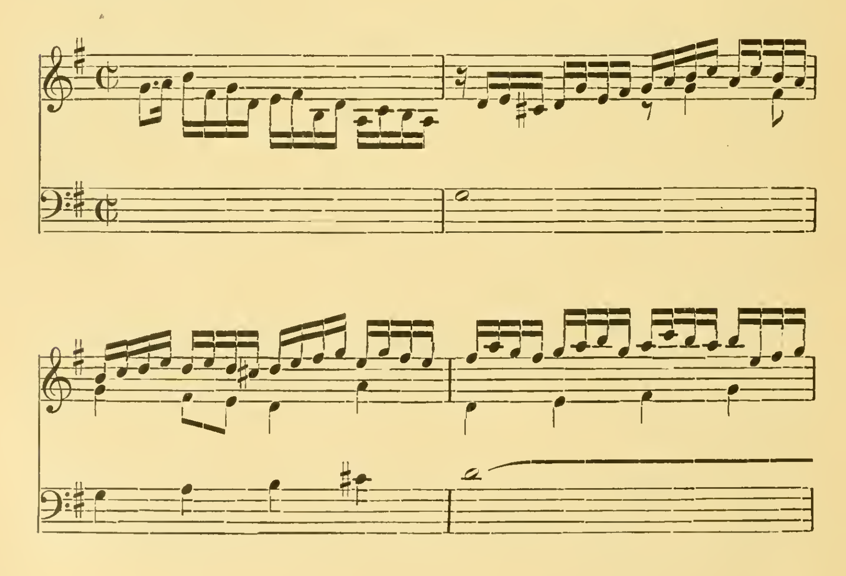
[4] Cependant Biber (*Fidicinium sacro-profanum*, publ. avant 1684) et Scheiffelhut (*Lieblicher Frühlings-Anfang*, 1685) lui donnent l'exemple (Nef, ouvr. cité, p. 28 et p. 24).

[5] Dans son *Catalogue* manuscrit (1724), S. de Brossard loue ces sonates de Buxtehude, et les juge excellentes et difficiles (P. 255). — MM. Peyrot et Rebufat ont édité deux sonates de Buxtehude (Senart et Roudanez).

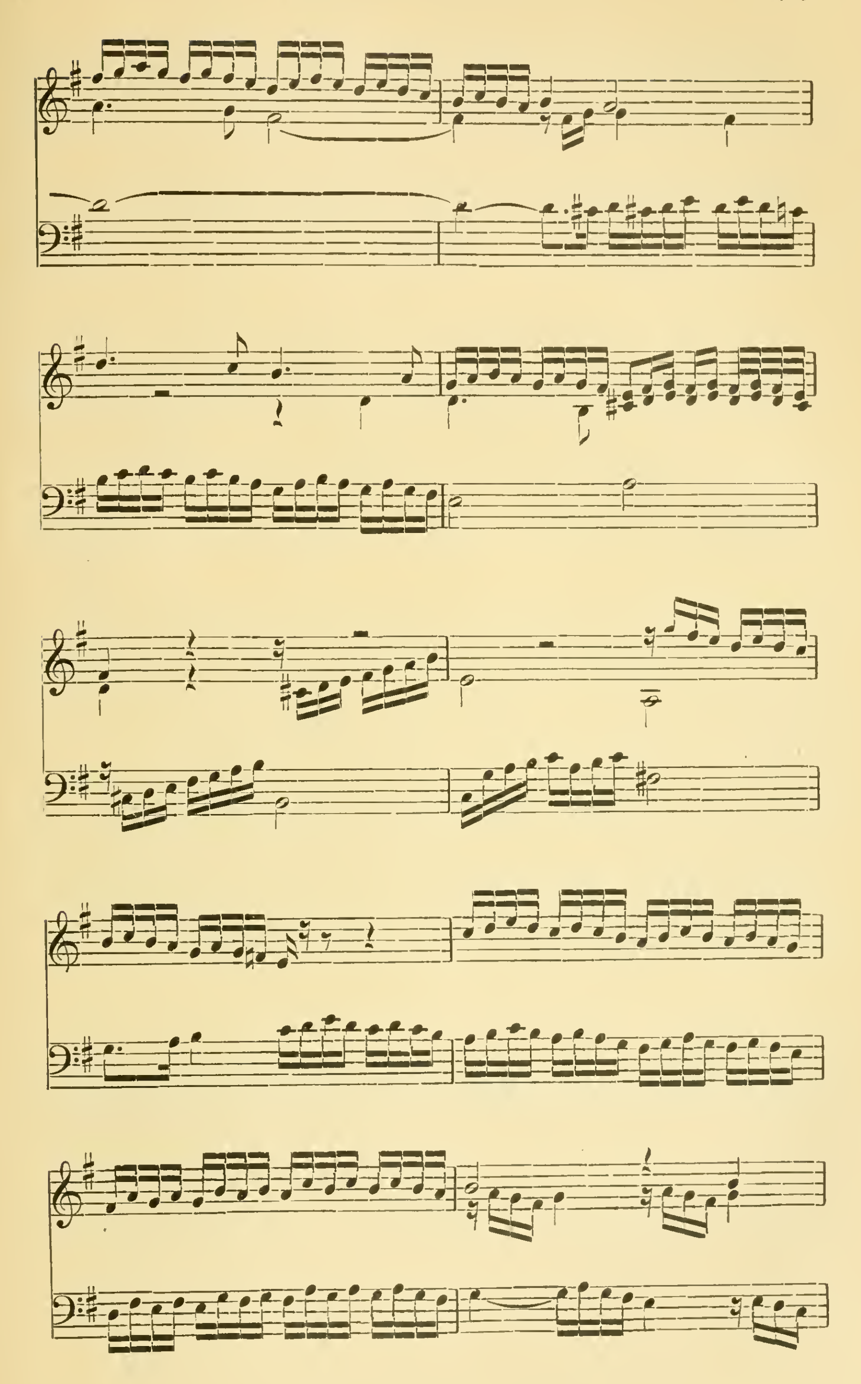
* * *

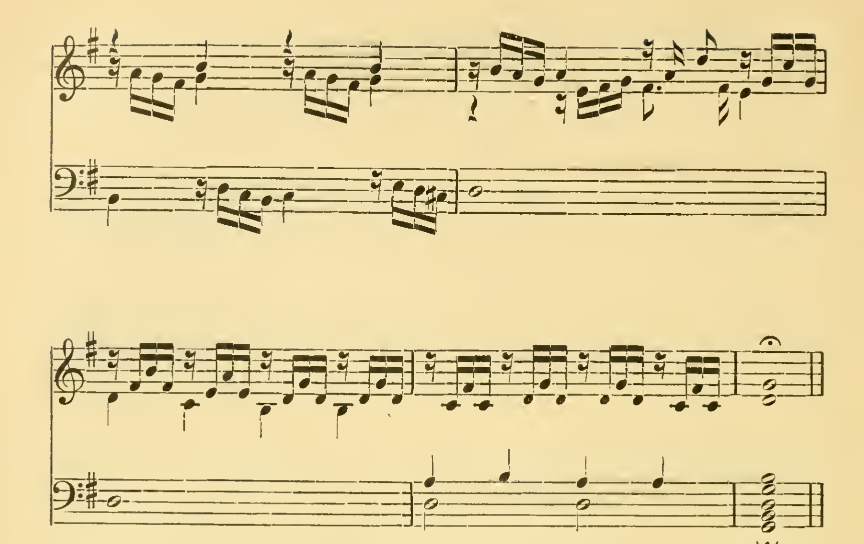
Comme pour les sonates, nous avons à considérer, en étudiant les pièces d'orgue et de clavecin de Buxtehude, deux groupes d'œuvres. D'une part, les œuvres éditées, que Philipp Spitta publia, et dont M. le prof. Max Seiffert a donné une seconde édition, plus complète; d'autre part, les œuvres manuscrites.

Ces œuvres inédites sont fort peu nombreuses, et ne sont point toutes, indubitablement, authentiques. Dans un recueil de la bibliothèque d'Upsal se rencontrent une *Toccata*, et une *Suite*. La *Toccata*[1], en sol majeur, est de forme tout à fait normale : des passages, et point de motifs, quelques accords brisés à la fin, et, avant cette conclusion, deux mesures où une sorte de pédale supérieure est, comme dans les trios que nous avons analysés, une marque bien caractéristique de la manière de Buxtehude, et vaut presque une signature.
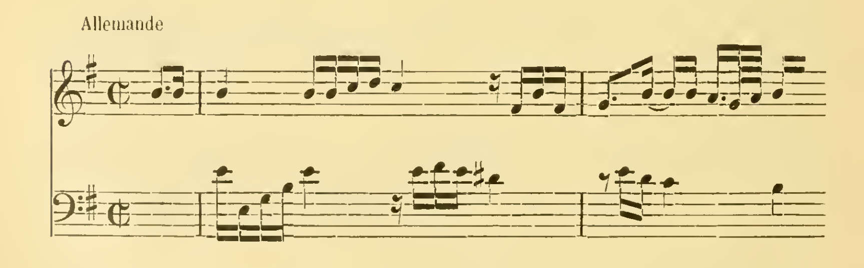


[1] Upsal, *Instr. mus. i Handskrift*, 110, p. 72 (tablature) : *Tocata, D. Bouxtehoude.*
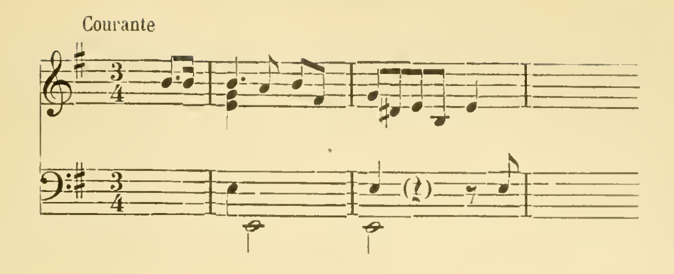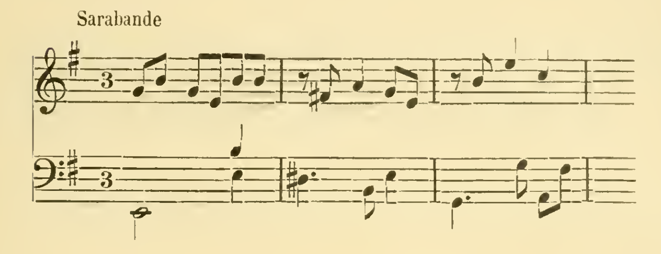




Dans le même recueil, une *Allemande*, une *Courante*, une *Sarabande* et une *Gigue* sont attribuées à Buxtehude[1]. C'est, en perfection, la forme de *Suite*, telle qu'on la comprend au XVIIe siècle. Les deux dernières pièces, la sarabande et la gigue, sont les plus intéressantes, dans un excellent style de clavecin, où les harmonies, rompues, ont la même grâce fuyante que dans la musique de luth. Ici, la volonté d'écrire toute la *Suite* d'après un thème commun n'est pas apparente.
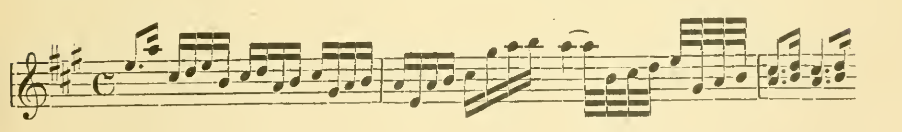


[1] P. 64.
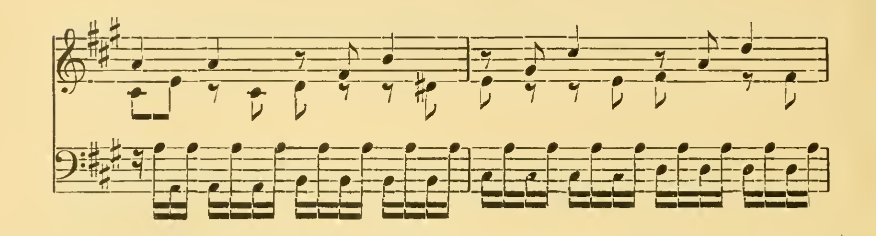






Il est difficile d'admettre, sans discussion, que le prélude et la fugue inédits conservés à la bibliothèque de Lübeck[1], sont vraiment de Buxtehude. Cependant, ils sont datés du 25 juin 1696; l'organiste de la *Marienkirche* vivait encore. Ce n'est pas le commencement du prélude qui nous donne les premières raisons de douter.
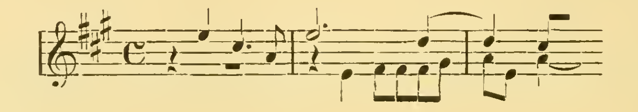


Mais le développement de ce prélude comprend quelques mesures qui, par la disposition inaccoutumée des motifs, et

[1] Communiqués par M. le prof. Stiehl (*Prœludium D. B. H. Anno* 1696, *den* 25. *Junius*).

les négligences de l'écriture, nous arrêtent : Buxtehude, il est vrai, n'évite pas toujours les suites d'octaves; il semble pourtant étrange qu'il en présente une série aussi continue, et justement en ce passage.



La forme de la fugue nous surprend aussi, et dès l'entrée :



Enfin, l'enchaînement des accords, dans les dernières mesures, n'est point tel qu'on l'attendrait de Buxtehude. L'audace n'y manque point, à la vérité, mais c'est une audace très bien réglée. Quand Buxtehude touche aux dissonances, il le fait avec bien plus de fantaisie : cette conclusion semble organisée par un musicien asservi aux lois de la symétrie tonale, et l'on y prend un avant-goût des progressions classiques.

Les pièces d'orgue et de clavecin qui sont publiées, ont été aussi commentées, avec précision, et avec poésie: Philipp Spitta les a étudiées longuement[1], M. le prof. Seiffert en a parlé avec autorité[2], et M. Reinhard Oppel les a décrites, ainsi que les chorals et les sonates, avec beaucoup de soin et de sagacité[3]. On ne saurait se dispenser de recourir

[1] *J. S. Bach*, I p. 258 et pages suivantes.

[2] *Gesch. der Klaviermusik* I, 1899, p. 259.

[3] *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*, XII, 1907, 9—12.

à ces analyses magistrales, que je ne peux transcrire ici, et qu'il serait vain de refaire. Quelques observations particulières, seulement, doivent être présentées. Tout d'abord, au sujet des trois pièces composées sur un motif obstiné de la basse. L'une porte le titre de passacaille, les deux autres, le titre de chaconne. En général, les théoriciens distinguent assez mal entre les chaconnes et les passacailles[1]. Buxtehude les sépare plus rigoureusement : dans la passacaille, le thème obstiné reste invariablement à la basse; dans les chaconnes, les autres parties aussi le répètent. En outre, la passacaille est plus unie, plus massive, pour ainsi dire, que les chaconnes. Mais on chercherait inutilement à reconnaître, entre les chaconnes et la passacaille, cette différence de sentiment qui, pour Walther, est un signe exprès de leur diversité[2] : toutes trois sont mélancoliques et nobles.

Si, ces premières indications données, nous observons de plus près la passacaille, nous voyons qu'elle est composée d'un certain nombre de périodes égales, où le motif obstiné est sept fois répété: c'est ainsi un poème à forme fixe, très exactement constitué. Les grandes divisions de la pièce sont établies par le changement de tonalité : la première strophe est en *ré* mineur, la seconde en *fa* majeur, la troisième en *la* mineur, la dernière en *ré* mineur. De l'une à l'autre, la modulation, rapide, s'accomplit en une mesure. Dans chacun de ces quatre groupes, on découvre encore une subdivision : les premières variations y sont de rythme lent, et de grands accords y mettent de la solennité, tandis que les dernières variations ont un mouvement plus vif, et une trame plus serrée. Remarquons enfin que, dans toute la pièce, l'animation croît, de strophe en strophe, de sorte que la quatrième variation renferme des triolets mêlés de doubles croches.

Dans les chaconnes, on n'aperçoit point la même orga-

[1] Spitta, ouvr. cité, p. 277.

[2] « La passacaille est, à vrai dire, une chaconne, écrit-il. Toute la différence consiste en ceci, qu'elle va d'ordinaire plus lentement que la chaconne, que la mélodie est plus languissante..... ; aussi, les passacailles sont-elles composées presque toujours en mode mineur » (*Musicalisches Lexicon*, p. 464, au mot *Passacaglio*).

nisation, en périodes bien définies; il n'y a point de modulation, et l'on n'échappe à l'obsédante unité tonale, que dans les courts divertissements où le thème fondamental est laissé de côté. Ainsi, dans la chaconne en *ut* mineur, on entend sept fois ce thème, dans le même ton, avant que les variations ne reprennent, en *ut* mineur encore, mais avec une transformation du motif même; et, jusqu'à la fin, Buxtehude mettra toute son adresse à broder sur ce même motif, qu'il remanie sans cesse, dissimulant, à force de verve mélodique et d'invention rythmique, la monotonie modale.

Il est plus habile encore dans la deuxième chaconne, et arrive à faire, d'une série de variations sur un thème assez pauvre, une œuvre pleine de vie, qui se développe librement, croirait-on, ou qui, plutôt, s'épanouit d'un mouvement continu, sans que la curiosité de l'auditeur soit jamais déçue. Ici, Buxtehude soutient l'intérêt surtout à cause de cette inépuisable diversité rythmique dont il dispose. Dans la première partie de la chaconne, il nous retient presque uniquement par la progression du rythme; car, après la phrase chante qu'il énonce tout d'abord, et après les beaux dessins mélodiques du second couplet, il n'a plus rien à nous offrir de plastique, et tout l'intérêt est dans la gradation du mouvement. Peu à peu, la cadence s'anime; des croches unies, Buxtehude passe aux croches pointées, puis au mètre d'anapeste, enfin aux doubles croches. Dans toute cette page, règne ce balancement lyrique où se préparent les grandes expansions de l'enthousiasme poétique: elles fermentent dans le fourmillement d'un langage plus nombreux que signifiant; on s'y perd un peu, mais on ne se lasse point, et on attend que, de ce flot montant, émerge quelque forme précise. Et des figures, en effet, vont sortir de la masse mouvante, au moment même où l'on se fatiguerait de les désirer: au milieu des thèmes indécis ou inachevés qui s'écoulent, se dressent des accords fermes, semblables aux falaises qui se lèvent soudain au-dessus du brouillard maritime; plus loin, la vague abandonne, en se retirant, de merveilleux joyaux; et la dernière image est tumultueuse, comme si elle jaillissait de la mer grondante. Buxtehude répand ainsi dans son œuvre la poésie que lui inspira la

nature même de sa patrie; quand il l'a écrite, il n'avait pas oublié l'incessante activité des eaux, battues par les tempêtes, qui rejettent les menus morceaux d'ambre Et sa composition fluide n'a, en somme, d'autre plan que de préparer ou de relier ces épisodes, où l'homme du Nord a révélé ses souvenirs et ses rêveries.

Dans plusieurs autres pièces, qui ne sont point des chaconnes, ni des passacailles, Buxtehude manifeste encore sa prédilection pour les basses obstinées: après un prélude où abondent les motifs éclatants et les cadences pompeuses, il écrit une fugue, à laquelle il ajoute un presto construit sur un motif obstiné de la basse, et pris dans le thème de la fugue (prél. et fugue en *ut*, p. 17); dans une œuvre en *sol* mineur (p. 22), paraît une basse obstinée, qui module comme dans la passacaille, et au-dessus de laquelle se nouent de gracieux contrepoints; dans une autre pièce en *sol* mineur (p. 75), après une sorte de *Toccata*, se répète, à la basse, un motif persistant, d'où la première fugue est tirée.

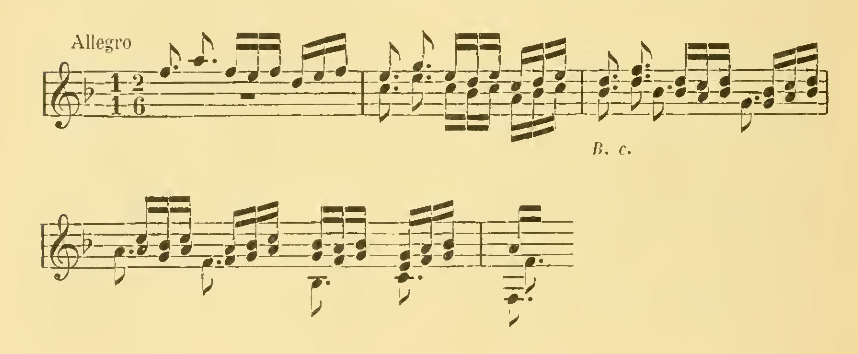
Nous devons signaler, encore, la pièce en *sol* mineur (p. 35), où trois mouvements fugués se succèdent, écrits sur des thèmes où se reconnaissent les traits d'une même mélodie, variée selon des rythmes différents[1]. Dans la pièce en *mi* mineur (p. 28, n° VI) trois fugues suivent le préambule: la première est faite à quatre temps, dans la seconde, la mesure est à $^3/_2$, dans la dernière à $^{12}/_8$: ébauche d'une suite, avec *Allemande*, *Sarabande* et *Gigue*, traitées en contrepoint.

Une phrase d'une beauté extraordinaire, pour prélude, et trois fugues (C; $^{12}/_8$; C), séparées par des intermèdes pleins de fantaisie, sont les éléments de la pièce en *mi* (p. 41), beaucoup plus souple qu'une pièce d'orgue. Buxtehude souhaite d'ailleurs que certains passages en soient exécutés avec cette liberté dans la mesure, et cette flexibilité dans le chant que les musiciens de son temps réclament, lorsqu'ils prescrivent de jouer *con discrezione*[2].

[1] Cf. le prélude et la fugue en *mi* mineur, p. 70.
[2] C'est une indication de Froberger.

Si les premiers motifs du prélude en *ré* majeur (p. 58), et toute la fugue qui le suit, sont d'une couleur lumineuse, et d'un mouvement alerte, nous voyons, d'autre part, dans le prélude en *fa* dièze mineur, un témoignage de cette mélancolie profonde qui est la rançon de la bonne humeur tumultueuse de Buxtehude. Après les premières phrases, en passages et en accords brisés, survient un épisode harmonique, riche en dissonances pénétrantes, et tel que, seul, le maître de Lübeck pouvait avoir, alors, l'idée de le composer.

La fugue qui suit le prélude en *fa* majeur (p. 82) [1], et la fugue en *ut* (n° XVII), sont développées avec beaucoup d'aisance. Enfin, dans la *Toccata* en *fa* majeur, se rencontre un charmant épisode pastoral, terminé par quelques mesures que l'on croirait plutôt écrites pour les cordes que pour l'orgue, mais dont le mouvement, contrarié, est, alors, d'une fort séduisante nouveauté. Le thème de cet épisode est fort simple, et nous rappelle un motif de Daniel Eberlin [2].



Buxtehude avait aussi composé, assure Mattheson, une œuvre où il décrivait, en sept *Suites* pour le clavecin, « la nature ou le caractère des planètes » [3]. Peut être avait-il pris, dès sa jeunesse, l'idée d'un tel ouvrage. Quand il vivait à Elseneur, on y gardait encore un souvenir très vif

[1] Voyez plus haut, p. 359. En cette pièce, Buxtehude nous annonce Haendel.

[2] P. 103. Voyez l'*Allegro* de la sonate d'Eberlin, écrite pour 2 violons et basse, dans le ms. Vm7 1099 de la bibl. nat., n° 149.

[3] *Der vollkommene Capellmeister*, 1739, IIe partie, c. 4, § 73.

de Tycho Brahe, dont l'observatoire avait été construit dans l'île de Huen[1]. Tandis qu'il était organiste de la *Mariæ Kirke*, le directeur du péage établi sur le Sund était M. Meibomius, qui avait traduit en latin ce que disent les anciens de la symphonie des astres[2]. Il connaissait aussi, sans doute, la cinquième partie des *Gesprächspiele* de Harsdörffer, où se trouve *Der VII Tugenden, Planeten, Töne oder Stimmen Aufzug*, représenté par les mélodies pleines d'art (*Kunstzierliche Melodien*) de Sigmund Gottlieb Staden[3]. Enfin, il avait pu entendre parler du *Ballet von Zusammenkunfft und Wirkung der VII Planeten*, dansé à Dresde en 1678, où les astres sont figurés par des chanteurs[4]. L'idée d'une telle musique était d'ailleurs familière à tous les hommes qui avaient étudié. Pour les compositeurs, le sujet ne manquait pas de richesse, soit que la comparaison des sept planètes aux sept notes de la gamme leur inspirât d'écrire une pièce, ou un groupe de pièces, dans chacun des tons de l'échelle[5]; soit que, considérant l'influence des astres sur les âmes, ils fussent portés à représenter les diverses inclinations que les étoiles entretiennent chez les hommes; soit que, pour imiter l'ordonnance des « chœurs planétaires », il leur parût subtil de traiter à trois voix les harmonies qu'ils consacraient à Saturne, à cinq, les accords qu'ils vouaient à Jupiter[6]. D'après ce que dit Mattheson, il semble que cette œuvre perdue était en même temps expressive et descriptive.

* * *

Dans beaucoup de ses chorals pour orgue, Buxtehude est d'une extrême simplicité. Quand il écrit un prélude au

[1] Ogier, *Ephemerides*, p. 35 et p. 36; cf. la *Relation* anonyme d'un voyage fait en Danemark avec l'envoyé d'Angleterre (1706). Bibl. nat. M 18382.

[2] *Antiqvæ Mvsicæ Avctores septem*, 1652. Meibomius était encore à Elseneur en 1667. Une lettre de lui à Gudius est datée de cette ville, des calendes d'avril 1667 (*Marquardi Gudii et doctorum virorum ad eum Epistolæ*, lettre XIX).

[3] Voyez les *Monatshefte* d'Eitner, XIII, p. 147.

[4] Eitner, *Monatshefte für Mus. Gesch.*, XVIII, p. 62. Cf. Fürstenau, *Zur Gesch. der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, I, 1861, p. 250.

[5] Cf. Spitta, *J. S. Bach*, I p. 259.

[6] Kircher, *Musurgia universalis*, II, 1650, p. 384 et p. 386.

cantique *Jesus Christus, unser Heiland*[1], il ne se permet de changer qu'une seule note à la mélodie, pour donner plus d'accent, par des tons chromatiques, au passage qui correspond à ces mots, « Seigneur, prends pitié de nous ». Les chorals *Herr Jesu Christ, ich weiss gar wohl*, et *Ach, Herr, mich armen Sünder*[2] sont un peu plus ornés, et la plus émouvante de ces œuvres où le musicien respecte, avec tant de scrupule, le chant de la communauté, est le prélude au choral *Christ unser Herr zum Jordan kam*[3]. Buxtehude pouvait être entraîné à faire de la musique pittoresque, et à décrire le mouvement des eaux; mais la profonde poésie du cantique le domine: il ne songe pas à ces battements de vagues, à ces remous dont il ranimerait si bien l'image. Tout ce qu'il voit, ici, c'est que Christ est venu dans le Jourdain, pour y être baptisé, comme s'il était pécheur. Il ne pense qu'à cette humilité présente, et au sacrifice suprême qu'elle annonce. Occupé de tels souvenirs, il estime qu'il serait impie de s'en distraire, en s'arrêtant aux jeux de l'indifférente nature. D'où cette gravité; d'où cette tendresse, dans les premiers motifs; d'où, enfin, cette mélodie plaintive[4]. En écrivant cette page, Buxtehude était pénétré de cette tristesse évangélique, où tant de chrétiens du XVIIe siècle se retranchaient, pour éviter que leur contemplation des choses divines ne fût troublée par quelque reflet des choses sensibles[5].

La même sobriété, dans l'exposition de la mélodie, paraît dans *Lobt Gott, ihr Christen allzugleich*, dans *Wär Gott nicht mit uns diese Zeit*, dans *Puer natus in Bethlehem*, et dans *Wir danken dir*[6].

Dans une autre série de chorals, le chant est beaucoup

[1] Ed. Spitta-Seiffert, II, p. 109.

[2] *Ibid.* p. 104 et p. 78.

[3] *Ibid.* p. 80.

[4] Toute l'ornementation se réduit à des accents expressifs.

[5] Aux exemples bien connus en France, je joins l'ex. de Spener : il reste une année à Dresde sans aller jusqu'à la porte de la ville; il ne visite que deux fois son jardin de pasteur, pendant les 9 ans de son ministère à Berlin (Cf. K. Lamprecht, *Deutsche Geschichte*, VII, 1, p. 173.

[6] Ed. citée, p. 118, p. 129, p. 125, p. 130.

plus orné; par exemple, dans *Der Tag, der ist so Freudenreich*, dans *Erhalt uns Herr*, dans *Es ist das Heil uns kommen her*, dans *Es spricht der Unweisen Mund wohl*, dans *In dulci jubilo*[1]. Une mélodie allègre et épanouie suffit, pour interpréter quelques-uns de ces cantiques dont le texte est joyeux. Dans d'autres cas encore, Buxtehude présente son commentaire: par le moyen d'une variation ingénieuse, il prétend gloser, à sa manière, et vigoureusement, sur *Ein feste Burg ist unser Gott*[2]; dans *Durch Adams Fall ist ganz verderbt*[3], l'accompagnement dépeint la chute par un motif descendant, la perdition, par un motif chromatique.

Dans le choral *Mensch, willt du leben seliglich*[4], apparaît l'ébauche d'une forme organisée, où chaque fragment de la mélodie est annoncé, dans l'accompagnement; plus distinct dans *Wir danken dir, Herr Jesu Christ*[5], ce procédé n'y est pas non plus employé avec suite, et Buxtehude ne fait aussi que l'essayer dans *Lobt Gott*, dans *Von Gott will ich nicht lassen*, dans *Kommt her zu mir*[6]. Il semble, ainsi, que le génie impatient de l'organiste de Lübeck s'accommode mal des plans trop précis, et que son esprit nourrit plus de fantaisie que de logique[7]. On pourrait croire, cependant, qu'il essaie de relier toutes les phrases du choral *Gelobt seist du, Jesu Christ*[8] par une basse où, sans arrêt, se seraient écoulés des motifs de même espèce: mais il abandonne bientôt le rythme qu'il développe dans les premières mesures, et ne le reprend plus que par fragments.

En quelques autres pièces, il tâche d'établir une suite d'imitations en canon, entre le soprano et la basse; mais il ne réalise iamais ce dessein avec une continuité parfaite[9].

[1] Ed. citée, p. 82, p. 92, p. 93, p. 95, p. 110.
[2] P. 87.
[3] P. 85.
[4] P. 119.
[5] P. 130.
[6] *Ibid.* p. 118, p. 126, p. 116.
[7] Pachelbel, au contraire, se plaît à construire avec symétrie.
[8] Ed. citée, p. 96.
[9] Voyez, dans l'éd. citée, *Gott der Vater wohn uns bei*, p. 98, et *Erhalt*

Ces divers procédés, variation de la mélodie, répercussion du thème ou persistance de certains motifs dans l'accompagnement, se mêlent dans les trois chorals longuement développés que Buxtehude nous a laissés[1]. Par de telles œuvres, il se montre le continuateur ou l'émule des grands organistes de l'Allemagne du nord, disciples directs ou indirects du Hollandais J. P. Sweelinck[2]. Nous avons déjà cité, dans les chapitres précédents, Heinrich Scheidemann[3], Franz Tunder[4], Jean Adam Reincken[5]. Les chorals de Tunder et de Reincken, en particulier, ont ces qualités distinctives, d'être extrêmement longs, et très brillants. Ce sont aussi les qualités des chorals de Buxtehude. La variation de la mélodie y prend une ampleur extraordinaire : en de certains traits, elle parcourt tout le clavier ; les changements de rythme, les épisodes fugués, abondent; on y trouve même ces grandes périodes roulantes, propres à la *Toccata*, qui font tempête dans l'orgue tout entier. Que cette dépense d'imagination et de virtuosité soit quelquefois immodérée, il faut l'avouer : c'est le style de l'architecture baroque, et non-seulement surchargé, mais bigarré. Il y a trop d'éclat, trop d'agitation dans ces pièces, pour les critiques modernes : mais il faut aussi considérer que ces œuvres redondantes et multicolores sont d'une technique fort intéressante, qu'elles mettent en rumeur tout l'orchestre de l'orgue, et que les organistes pouvaient, en les étudiant, gagner en adresse, et progresser dans l'art de grouper les jeux, et de les opposer[6].

uns Herr, p. 90. Ce choral était un de ceux que jouait, à chaque heure, le carillon de l'église Sainte-Marie (Deecke, *Die Freie und Hansestadt Lübeck*, 1881, p. 7 et p. 8).

[1] Ed. citée, p. 3, p. 10, p. 27.

[2] Je renvoie aux études déjà citées de M. Seiffert, et à son édition des œuvres de J. P. Sweelinck (Breitkopf et Härtel).

[3] P. 47.

[4] P. 99. Sur Tunder, voy. l'art. de M. Seiffert dans l'*Allg. d. Biogr.*

[5] P. 106.

[6] En 1670, Michael Berigel avait réparé l'orgue de Sainte-Marie (Stiehl, *Lüb. Tonkünstlerlex.*, p. 2). Dans le livre de F. E. Niedt (*Musikalische Handleitung*, II, p. 189, 1721, éd. Mattheson), sont énumérés les 54 jeux de cet orgue, qui avait 3 claviers manuels et une pédale. Cette description est repro-

On doit signaler, enfin, quelques pièces de forme peu commune, *Ich dank dir*[1] et les versets pour le *Magnificat* et pour le *Te Deum*[2]. Dans le *Magnificat* du premier ton, Buxtehude témoigne d'une grande facilité d'invention: certains versets sont du tour le plus heureux. Dans le *Te Deum*, la musique se déploie, avec quelque emphase, parfois; mais on tolère un peu de grandiloquence dans les discours d'apparat, et un peu d'exagération dans les peintures décoratives. Remarquons, en dernier lieu, que Buxtehude traite le choral *Auf meinen lieben Gott*, en forme de suite: il écrit une pièce à quatre temps, suivie d'un «double», puis une sarabande, une courante, et une gigue[3].

* * *

Nous ne connaissons qu'un petit nombre d'œuvres que l'on puisse, avec certitude, attribuer aux dernières années de Buxtehude. Le 8 juillet 1695, il publia une cantate, pour les noces de Joachim Luderus Carstens et d'Anna Catharina
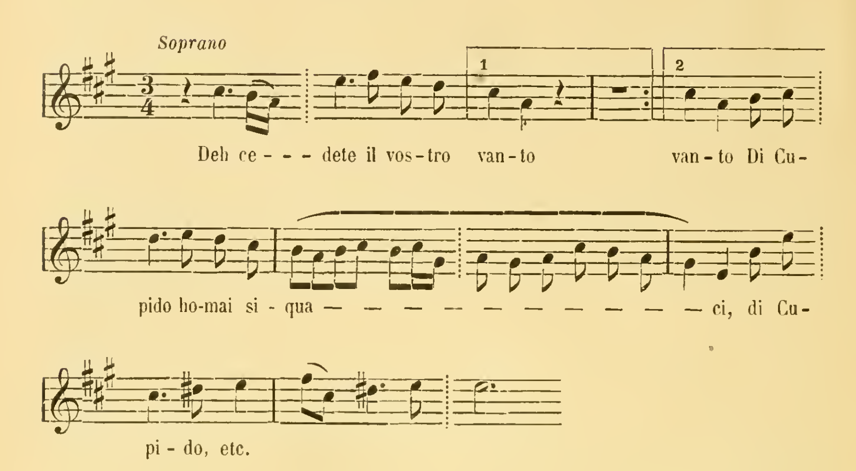
duite par Jimmerthal, ouvr. cité; par P. Spitta, *J. S. Bach*, I, p. 850; par A. G. Ritter, *Zur Gesch. des Orgelspiels*, I. p. 179. Un second orgue se trouve dans l'église; M. Lichtwark, organiste de Sainte-Marie de Lübeck, me l'a fait visiter, et m'en a donné la composition, que je résume ici: Gd. orgue? Quintaton, 16 p.; principal, *Spitzflöte* et trompette, 8 p.; octave et flûte, 4 p. *Rauschquinte*, 2 p. 2/3; mixture, 4—5 rangs. — *Rückpositiv*: *Fagott*, 16 p.; régale, principal, *Rohrflöte*, quintaton, 8 p.; octave, *Rohrflöte*, 4 p.; flûte, 2 p.; mixture à 4 rangs, et *sesquialtera* (2 rangs). — *Oberwerk*: bourdon et trompette, 8 p. (la trompette commence au second *ut* seulement); bourdon de 4 p.; cornet à 3 rangs (à partir du second *si*b). — Pédale: Principal et *Posaune*, 16 p.; quinte, 10 p. 2/3; octave, bourdon, trompette, 8 p.; octave et *Schalmei*, 4 p.; octave, 2 p.; mixture à 5 rangs. — Tremblant au gd. orgue. — D'après le témoignage de M. Stiehl, cet orgue viendrait de l'église Sainte-Catherine. J'observe que la *Brust* de l'orgue de cette église, refaite en 1636 par G. Fritsche, le beau-père de Rist, contient presque exactement les mêmes jeux que le *Rückpositiv* de l'orgue que je viens de décrire: *Dulcian*, 16 p.; régale et principal, 8 p.; octave et quintaton, 4 p.; *Waldpfeife*, 2 p.; *Scharf*, 7 rangs (voy. l'art. sur J. P. Sweelinck, de M. Seiffert, dans la *Vierteljahrsschrift für Mus. wiss.*, 1891, p. 229). On a peut être transféré ces jeux d'un clavier à l'autre.

1 P. 14. Là, Buxtehude nous rappelle le style de contrepoint de son *Kyrie* et de son *Gloria*. Voyez plus haut, p. 137.
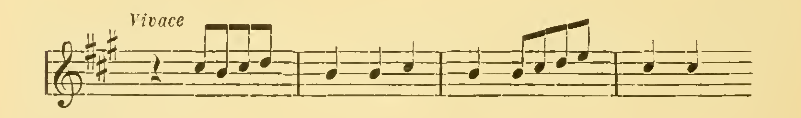
2 P. 18 (cf. p. 25) et p. 52.

3 P. 132.

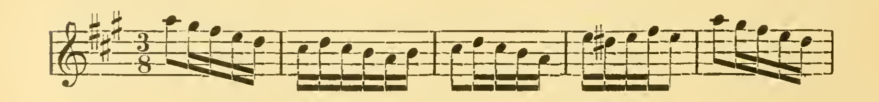
Leopold. Tout y est présenté à l'italienne, titre, texte et musique[1]. Cette œuvre se compose d'une *Arietta* fort agréable,
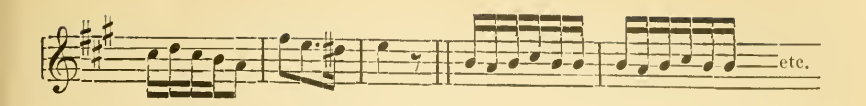


où ne manquent point les vocalises opulentes, d'une ritournelle alerte
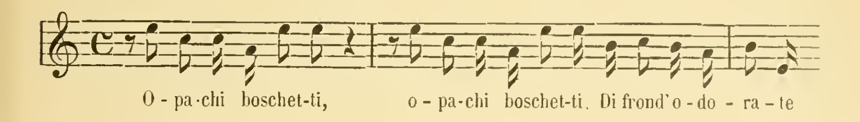


et d'un *Minuetto* dont la deuxième partie est toute bourdonnante.



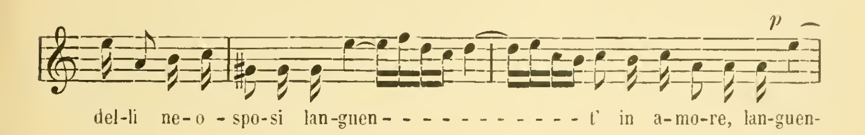
[1] Bibl. de Lübeck. — *Trionfo festivo, per le gloriose Nozze del molto illustre Signor, il Signor Gioachimo Lüdero Carstens, Secretario dignissimo dell' inclita imperiale Città di Lübeca sempre augusta, etc., con la molto illustre Signora, la Signora Anna Catharina Leopoldo, per Dieterico Buxtehude, Direttore dell' Organo del maestoso Tempio di S. Maria, in Lübeca. Nella Stamperia di Cristoforo Gottfrido Sagittario, l'anno 1695, 8 Luglio.*
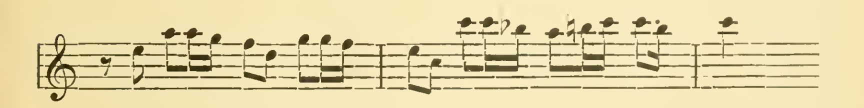


En 1698, il fait paraître une œuvre de même forme, pour le mariage du fils du bourgmestre Winkler avec Margaretha von Höveln née Kerkring[1]. Dans l'*Arietta*, pour soprano ou ténor, il imite avec grâce la musique italienne,



et ne néglige point les mots que la coutume recommande aux compositeurs.
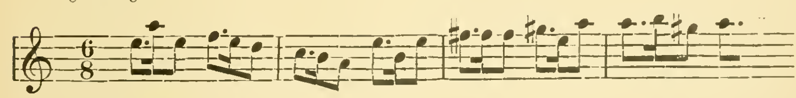


La ritournelle est gaie,



les instruments jouent, de plus, une gigue,

Giga. Allegro



[1] Bibl. de Lübeck. — *Sonetto per honorar le felicissime Nozze degl' illustrissimi Sposi, Signor Dottor Benedetto Pietro Winkler, Figlio del magnifico Sign. Console regnante, e della Signora Margaretha de Hövelen, nata de Kerkring, posto in Musica da Dieterico Buxtehude, Direttore dell' Organo del venerando Tempio di S. Maria in Lubeca* (impr. chez *Christ. God. Sagittario*, 14 mars 1698).

et Buxtehude ajoute à ces divertissements profanes un canon perpétuel à six voix, sur ces paroles *Benedicat tibi Dominus ex Sion*: c'est comme un retour à sa devise, *Non hominibus, sed Deo* [1].

L'année suivante, il fut chargé avec Joh. Jakob Nordtmann, organiste de la cathédrale de Lübeck, de recevoir l'orgue de cette église, qu'Arp Schnitker, de Hambourg, venait de refaire [2].

Sa renommée était alors répandue dans toute l'Allemagne. Le 20 novembre 1699, Johann Pachelbel lui dédiait, ainsi qu'à Ferd. Tob. Richter, de Vienne, son *Hexachordum Apollinis* [3], espérant que son fils pourrait quelque jour aller saluer ces maîtres, et recevoir «quelques gouttes de la source d'art, jaillissante et abondante» qu'ils daigneraient répandre sur lui.

Au mois de janvier 1700, on signalait, dans les *Nova literaria maris balthici et septentrionis* [4], la musique solennelle que Buxtehude avait adaptée au *Carmen sæculare* d'un poète anonyme. C'est le 1er janvier que l'on avait chanté, à l'église Sainte-Marie, la «félicité de Lübeck», et le «fracas des timbales et des trompettes» s'était mêlé, ce jour là, au concert des «instruments de tout genre» [5]. Cette œuvre fut tellement admirée que l'on décida de la faire entendre encore le quatrième dimanche de l'Avent, la même année. Le texte des «musiques du soir» de 1700, qui a été conservé, nous l'apprend [6]. Pour les quatre autres dimanches, la musique exprima la reconnaissance envers Dieu, et le mépris du monde, et l'on célébra les beautés de la Jérusalem céleste. Le 23e dimanche après la Trinité, premier jour

[1] Voyez plus haut, p. 126.

[2] *Mittheilungen des Vereins für Lüb. Gesch.* II, p. 114; art. de M. Ley.

[3] *Denkmäler deutscher Tonkunst*, IIe série, 2e année, 1er vol. 1901, éd. Seiffert.

[4] P. 32.

[5] La *Rathswache* avait été appelée, afin d'éviter tout tumulte.

[6] *Abdruck der Texte, welche zur Ehre Gottes, und Vergnügung der Zuhörer, bey den gewöhnlichen Abend-Musiken, in der Haupt-Kirchen St. Marien sollen præsentiret werden.* Lübeck, 1700 (Bibl. de Lübeck).

de l'*Abend-Musik*, il s'agissait d'offrir à Dieu un «cantique de louanges et d'action de grâces, à cause du maintien de la paix dans le voisinage». On joua d'abord une *Sonata ariosa*, puis une *Intrada*, et l'on chanta un *Halleluja cum tubis et tympanis*. Ensuite, trois voix firent entendre six strophes, dont la première commence par ces mots, *Lachet itzt für Freud und Wonne*, et l'on reprit l'*Alleluia*. Dans la seconde partie, l'assistance fut invitée à glorifier le Seigneur par *Singet dem Herrn ein neues Lied* (*forte*), et dans la troisième, furent chantés successivement, *Allein Gott; Wir loben, preisen; O Jesu Christ, Sohn angeboren*, et *O heiliger Geist*. Le sujet de l'*Abend-Musik* pour le 24[e] dimanche après la Trinité fut un *Danklied nach überstandener Kranckheit*. Après une pièce de musique retentissante (*Nach Leiden kommt Freuden*. Forte), le soprano, la basse, le ténor et l'alto chantèrent de courts *soli*, et la première partie se termina par un chœur joyeux (*Tutti*). Dans la seconde, fut exprimée la «bienheureuse joie céleste» (Aria *O himmlische Lieb*), et la troisième partie ne comprend que ces prières, *Erhalt mir Leib und Leben*, et *O Herr, hilff mir vollenden*. Afin de préparer les fidèles au mépris du monde et à la contemplation du ciel, Buxtehude commence l'*Abend-Musik* du deuxième dimanche de l'Avent, par le psaume 124 tout entier, *Wo der Herr nicht bey uns wäre, so sage Israël* (Forte): dans la deuxième partie, les musiciens chantent *Wol dem, der mit Fleiss hintrachtet* (*Tutti*), et un soliste rappelle que les choses de ce monde sont passagères (*Nichts auff dieser Welt besteht*); enfin, le choral *Es woll uns Gott genädig seyn* occupe la troisième partie. Les huit strophes du cantique *Jerusalem, du hochgebaute Stadt* forment la première partie de l'*Abend-Musik* destinée au troisième dimanche de l'Avent: dans la seconde, nous trouvons un *Winter-Lied*, que le soprano entonne (*Bar in kalten Winter-Tagen*), et qui se poursuit en dix couplets, où se répondent les solistes, le chœur entier, et un groupe de trois voix. La troisième partie ne renferme que le cantique *O Vater aller Frommen*. Comme nous l'avons déjà dit, on répéta, le quatrième dimanche de l'Avent, «pour la gloire de Dieu»,

la cantate composée afin de célébrer l'année jubilaire de 1700 [1].

Compositeur actif, jusqu'en sa vieillesse, Buxtehude avait gardé, aussi, le goût des travaux poétiques. Quand Andreas Werckmeister publia, en 1702, son *Harmonologia musica*, il lui dédia deux petits poèmes, dont l'un n'est qu'un jeu de mots, en deux vers, mais dont le second, en forme d'acrostiche, témoigne, ainsi que le remarque Spitta[2], d'une habileté peu commune.

L'année suivante, Buxtehude fut visité par Johann Mattheson et par Georg Friedrich Händel. Le 17 août 1703, ils allèrent de Hambourg à Lübeck. Le président du conseil de la ville, Magnus von Wedderkopp, avait invité Mattheson : il semblait que le temps fût venu de chercher un coadjuteur pour le vieil organiste. Mattheson et Händel furent accueillis avec beaucoup de bienveillance[3]. Ils jouèrent sur presque tous les instruments, orgues ou clavecins, de la ville, Mattheson s'étant réservé les clavecins, Händel, les orgues. Et ils écoutèrent, avec beaucoup d'attention, l'organiste de la *Marien-Kirche*, dans son église. Pour être admis

1 Dans les *Nova lit. Maris balthici* de 1700, p. 32, est mentionnée la « récitation » de ce *Carmen sæculare*, qui fut chanté « *solemni Musicâ, interstrepente tympanorum buccinarumque, et omnis generis instrumentorum harmonico concentu* », et le titre allemand de cette œuvre est donné.

2 *J. S. Bach*, I, p. 255. Voici les vers de Buxtehude. — Ad Dn. Authorem. / Es sagen ins gesamt von Ihm die klugen Geister : / Mit höchsten Ruhm und Preiß, lobt dieses Werk den Meister. — Aliud. Wer ein Kunst-Werck recht betrachtet, / Es nicht unerkannt verachtet, / Redet frey ohn' arge List, / Christlich, wie es billig ist ; / Kömmt es denn auch auf die Proben, / Muß das Werck den Meister loben. / Er mein Freund! hat wol erwogen, / In dem Buch, und ausgezogen, / So der Kunst ersprießlich sey, / Treulich und ohn Heucheley, / Er ist auch Werckmeister worden, / Rühmlich in der Musen-Orden. — Dieses wolte dem Herrn AUTHORI als seinem Hochgeschätztem Freunde glückwünschend zuruffen, sein Ergebenster Dieterich Buxtehude, Organ. an der Haupt-Kirchen zu St. Marien in Lübeck. (bibl. du Conservatoire, 24,492) J. G. Walther dut à Werckmeister de connaître beaucoup de pièces de Buxtehude (Mattheson. *Grundlage einer Ehren-Pforte*, p. 388). Cf. la préface que Spitta a écrite pour le second vol. des pièces d'orgue de Buxtehude, p. IV.

3 Les traditions de courtoisie et d'obligeance n'ont pas péri à Lübeck ; je l'ai reconnu, à mon avantage, quand j'ai fait des recherches dans cette ville. J'exprime ici ma reconnaissance pour M. le prof. Stiehl, qui a tant fait pour l'histoire de Buxtehude, et est mort avant que ce livre ne fût achevé ; je remercie aussi M. le prof. Curtius, directeur de la bibliothèque, M. le Dr Kretzschmar, archiviste, et M. Lichtwark, organiste de Ste-Marie.

à l'aider, en sa charge, puis à lui succéder, il fallait épouser une de ses filles. Les deux jeunes musiciens n'acceptèrent point de se soumettre à cette exigence[1], et ils se retirèrent, non sans avoir été fêtés[2].

Vers la fin d'octobre 1705, Johann Sebastian Bach obtint du surintendant d'Arnstadt un congé de quatre semaines, et entreprit, à pied, le voyage de Lübeck. Au désir impérieux d'entendre Buxtehude[3], se mêlait peut-être, chez Bach, un secret espoir de se faire connaître du fameux organiste et même de gagner une place à ses côtés. Il ne croyait point, certes, que, dans un mois, il ferait le trajet d'Arnstadt à Lübeck, et de Lübeck à Arnstadt, et trouverait encore le temps d'étudier près de Buxtehude; mais il se figurait sans doute, que, très rapidement, il se révélerait au maître, obtiendrait sa protection, et s'assurerait, par lui, près de lui, et après lui, un avenir honorable et avantageux. Illusions nourries pendant les journées de marche, et qui durent tomber, dès que le musicien pénétra dans cette ville d'aristocratie bourgeoise, en modeste appareil, sans recommandation[4], intimidé par ce qu'il voyait, intimidé plus encore, vraisemblablement, par ce qu'il entendit. Car cette année là, justement, l'*Abend-Musik* fut célébrée avec beaucoup de solennité. L'empereur Léopold Ier venait de mourir; la ville libre le pleura magnifiquement. On dressa, dans l'église, un *Castrum doloris*; le cadavre de l'empereur fut représenté, sur un lit de parade, entouré de lumières que l'on avait placées à la tribune de l'orgue, que l'on avait réparé peu de temps auparavant, et dont le buffet était tout doré[5]. L'effigie portait la couronne impériale : les cou-

[1] Le successeur de Buxtehude, Schieferdecker, épousa Anna Margaretha. Elle était née en 1675 (*Taufreg.* de Ste-Marie, 1659—1676, p. 313); Mattheson et Händel étaient bien plus jeunes qu'elle.

[2] Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, p. 94, p. 191, p. 227 (2e alinéa).

[3] Voyez la notice nécrologique publ. dans la *Musikalische Bibliothek* de Mizler, 1754, p. 162.

[4] Il eut peut-être recours à Göldel, cité plus haut, qui était de Gotha. Cf. l'art. de M. Buchmayer dans le *Bach-Jahrbuch* de 1908, p. 117.

[5] Le texte de ce que l'on chanta et une courte description de la cérémonie ont été publiés sous ce titre, *Castrum doloris*, etc., Lübeck 1705 (bibl. de Lübeck, *Buxtehupe-Mappe*, 8). Cf. l'étude de M. Seiffert (*Buxtehude*, *Händel*,

ronnes de Bohême et de Hongrie étaient fixées à ses côtés; quatre palmiers soutenaient le baldaquin du lit; les armes des diverses provinces de l'empire étaient disposées alentour, et des anges, un flambeau à la main, formaient la garde. Les deux tribunes où l'on chantait, près de l'orgue, avaient été tendues de noir; les trombones et les trompettes avaient des sourdines, ainsi que tous les instruments à cordes. On commença par un *Lamento* puissant et lugubre (*nach einem starcken traurigen Lamento*), après quoi le chœur gémit (*O Leyd, herbey*, etc.), puis la Renommée (*das Gerüchte*), en un récitatif, invita l'Europe à pleurer (*Europa! thräne doch*). Le chœur entier fait entendre, alors, le choral *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig*. Suivent les deux couplets, avec ritournelles, d'un *Klag-Lied* (*O Weh, ach Leid*). Les pleureuses (*Klag-Weiber*) chantent, *Eheu! / Vana, vana terrigenum sors: / Neque parcit Caesaribus mors! / Eheu!* De nouvelles plaintes leur répondent, *O Weh ach Leid*, et *Ach Leid, o Weh*, avant qu'elles ne répètent leur thrène. La «Crainte de Dieu» (*Die Gottesfurcht*) leur succède; dans un récit, elle ordonne aux grandes lumières de la terre de se voiler, et le poète lui destine quelques vers où se distingue son goût pour l'allitération: *Die Gottesfurcht bringt Furcht und Frucht*. Tout le chœur reprend *Ach wie nichtig*, avant que la Justice (*die Gerechtigkeit*) ne rappelle, dans un récit et dans un air, que les trônes mêmes sont périssables (*Kein Thron besteht*). Le grave refrain du chœur (*Ach wie nichtig*) est redit encore, avant les strophes où la Grâce célèbre la bonté de l'Autriche, évoque le souvenir de Vespasien, et défie la mort. Les sciences (*die Wissenschaften*) ajoutent deux couplets au cantique de la Grâce: dans le dernier, elles avouent que nul poète, et nul orateur ne pourrait célébrer, comme il convient, le souverain défunt. Les lamentations, seules, ont assez d'éloquence (*Redner schweigen, Dichter lallen.... Stimmt nur ein Lamento an*).

Bach), *Jahrbuch der Bibl. Peters für 1902*. — En février 1710, Zacharias Conrad von Uffenbach admire encore la dorure neuve de l'orgue, et l'étoile qui se meut au-dessus des tuyaux, par l'effet du vent des soufflets (*Merkwürdige Reisen*, II, 1753, p. 22).

Et les instruments, avec les cloches, jouent un *Lamento*, en forme de chacone (*Lamento, chiaconetta, con Instrom. & Campan.*) Le chœur revient encore à son choral (*Ach wie nichtig*); la Crainte de Dieu, la Justice, la Grâce, et les Sciences, chantent ensuite, tour à tour, deux vers, et toutes les voix s'unissent pour souhaiter à Léopold le repos qui ne finit point. L'assistance entière, enfin, prend part au chant du dernier choral *Nun lasst uns den Leib begraben*[1].
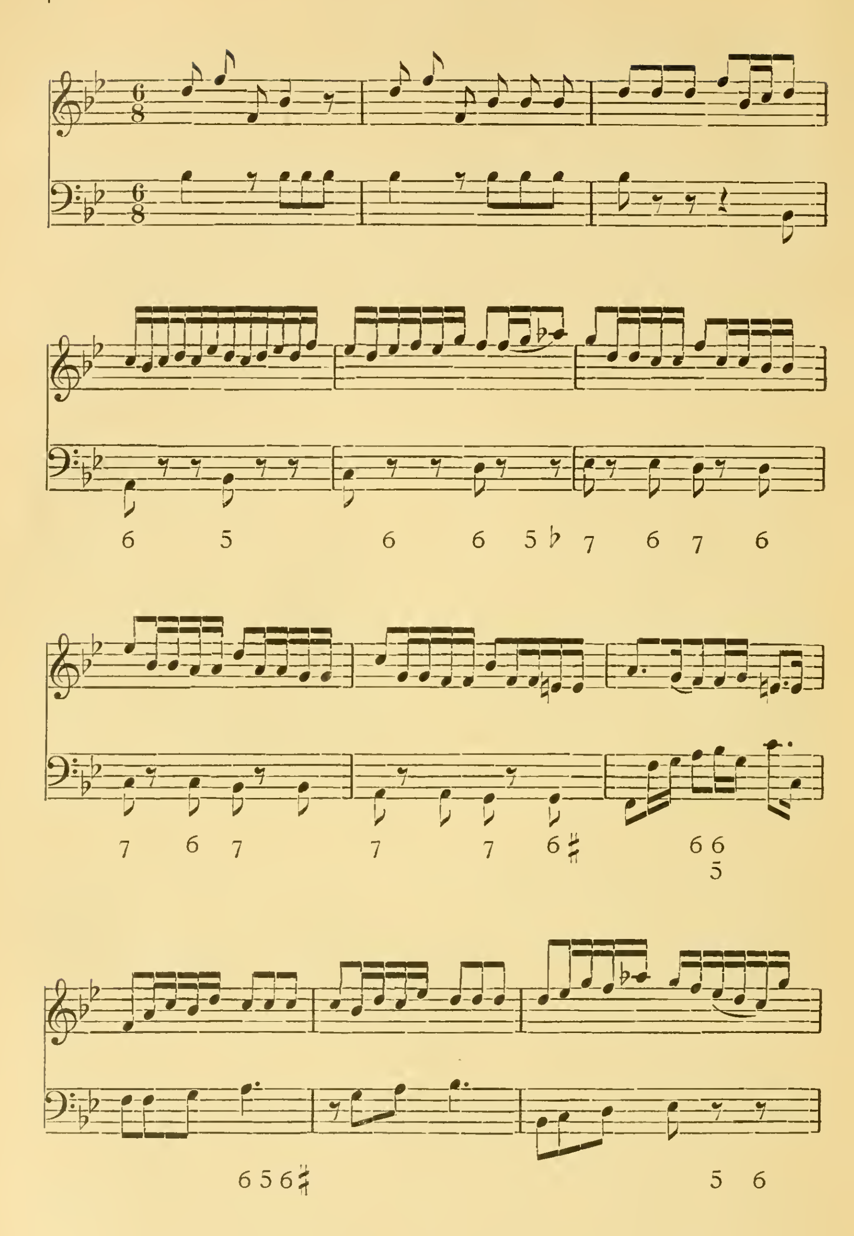
Le lendemain, on fêta l'avènement de Joseph Ier, par une musique joyeuse: le titre seul du *Templum honoris* qui fut consacré à l'empereur nous est parvenu[2].

A défaut de ces compositions, qu'il nous serait très utile de connaître, puisque nous y verrions comment Buxtehude obéissait alors, dans sa musique vocale, aux influences modernes, et comment Bach tira profit de les avoir entendues, nous ne possédons qu'une œuvre fort courte, de l'automne de 1705[3]. C'est une *Ariette*, écrite pour les noces d'Anton Winckler et d'Élisabeth Niemann, née Friis (7 septembre 1705). Dans la *Sonatina forte con molti Violini all unisono* qui la précède, Buxtehude nous révèle sa prédilection croissante pour une musique aux motifs clairs, impétueuse et impérieuse.

[1] Dans les dernières cantates que nous venons de signaler, on peut observer que Buxtehude emploie souvent le choral. L'assistance chantait sans doute avec les musiciens, comme ici, où toutes les forces sont unies (*Worauff dieser Actus, mit dem Gesang und Choral Nun lasst uns den Leib begraben...*, *von allen Orgeln und Chören, darin die gantze christliche Gemeine und Versamblung mit einstimmet, gantz kläglich beschlossen wird*).

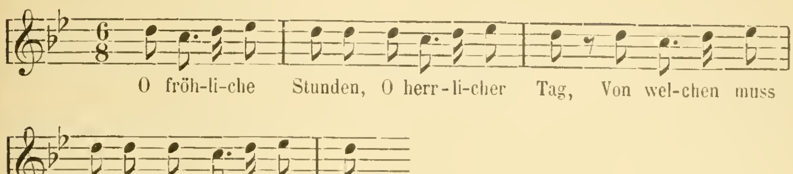
[2] La musique funèbre et la musique d'hommage furent chantées le 2 et le 3 décembre 1905 (*Nova literaria Maris Balthici*, 1706, p. 123 et p. 124). Buxtehude dédia au conseil sa *Trauer- und Freuden-Musik* et demanda des soldats pour maintenir l'ordre, le 2 déc.; on décida de n'ouvrir que deux portes de l'église, et l'on accorda une garde militaire (Arch. de Lübeck).

[3] Bibl. de Lübeck (*Buxt-Mappe*, 7). Winckler avait voyagé en Italie et en Allemagne. Il était né en 1637. El. Friis était la veuve du théologien Niemann. Niemann est cité dans le titre d'une œuvre perdue de Buxtehude, citée p. 163, note 5 : *Trostlied M. Maur. Rachelii bey dem Absterben der Liebsten Seb. Niemanni bey Beysetzung Marg. Racheliæ, mit Stimmen gezieret.* Ratzeburg, 1677, 4°.



La mélodie s'épanouit ainsi, de degré en degré : c'est le principe même de l'abondance italienne, des amples phrases de Bononcini, de Scarlatti, de Vivaldi.

L'*Ariette* même a sept strophes, chantées par le soprano, avec plus d'énergie que de variété.



D'après la fin de la dernière strophe, il semble que Buxtehude soit l'auteur de cette poésie, ornée d'allusions mythologiques :

O möcht es gefallen nur was wir hie bringen
Die Gönner zu Ehre, wir treten hervor,
Ich Diener der Orgel, und mit mir das Chor.

Cette extrême simplicité dans l'orchestration de ses dernières œuvres était peut-être imposée à Buxtehude par l'état même de ses ressources en instrumentistes. Mais la musique de théâtre et les compositions profanes de ce temps lui inspiraient aussi, sans doute, de tracer des traits fermes, un peu gros, et sans entrecroiser les lignes. On ne saurait admettre qu'il fût resté ignorant de ce que l'on jouait, depuis quelques années, à l'opéra de Hambourg, où Johann Sigismund Kusser, élève de Lully, Agostino Steffani, et Reinhard Keyser avaient établi une musique vive, précise et colorée[1]. A Lübeck même, avaient été publiés, en 1699, les airs principaux du *Roland* de Steffani. En 1706, d'autre part, Johann Fischer devait y éditer sa *Triumphirende Helden-Musika*[2], et sa *Musicalische Fürstenlust*. Depuis 1701,

1 Je renvoie aux ouvrages qui traitent de l'opéra de Hambourg, et en particulier à une étude récente, de M. Hans Scholz (*Joh. Sigismund Kusser*, 1911).

2 Je donne ces indications d'après le *Katalog* de la musique à la bibl. de Lübeck, publ. par M. Stiehl (p. 55). J'observe que la *Musikalische Fürsten-Lust* contient « une excellente *Feld- und Helden-Music* », faite en l'honneur des vainqueurs de Tallard à Hochstädt (éd. de Lübeck, 1706; bibl. nat. Vm⁷ 1497).

Fischer, autrefois copiste de musique au service de Lully, était maître de chapelle à Schwerin[1].

Nous ne pouvons citer aucune œuvre postérieure à l'*Arietta* et aux grandes compositions de 1705. Buxtehude vécut encore plus d'une année après les avoir données. Il mourut le 9 mai 1707. Joh. Caspar Ulich, ancien cantor de Ratzeburg, et, depuis 1698 maître à la *Schola cathedralis* de Lübeck[2], écrivit, au sujet de ses obsèques, un poème dont la recherche est assez enfantine, et où l'on apprend du moins que, si le zèle du musicien ne trouva pas toujours la récompense qui lui était due, son talent eut un admirateur fidèle en Winckler[3].

Le 23 juin 1707, on choisit pour lui succéder Joh. Christian Schieferdecker, auteur de quelques opéras, joués à Hambourg[4]. Suivant la coutume, Schieferdecker épousa une fille de son prédécesseur.

* * *

[1] Fischer avait passé 5 ans à Paris (*Nova literaria Maris Balthici*, 1703, p. 3).

[2] *Nova lit. Maris Balth.* 1698, p. 196. Ulich était Thuringien ; il pouvait être aussi l'un des introducteurs de Bach près de Buxtehude.

[3] *Die unverhoffte stille Abend-Musique, welche der wohledle, gross-Achtbare, und Weltberühmte Hr. Diederich Buxtehude..... den 16. Mai 1707 zum letztenmahle præsentirte, mit trauriger Feder bemercket J. C. Ulich* (bibl. de Lübeck, Buxtehude-Mappe, 9). — Ulich se plaît aux jeux de mots, il parle de monter d'E (*mi*, lettre initiale du mot *Erde*, terre), à H (*si*, initiale de *Himmel*, ciel). D'après ce poème, il semble que Buxtehude eut à craindre les attaques des théologiens rigoristes.

[4] En 1702, on joua de lui *Alaricus*, « vainqueur de Rome », *Victor*, « duc des Normands » (Mattheson, Bronner et Schieferdecker, firent un acte chacun pour cet opéra), et *Regnerus*, dont la scène est en Danemark (Lindner, *Die erste stehende Deutsche Oper*, 1855, p. 181) Ce goût pour les légendes scandinaves avait peut-être rapproché Schieferdecker de Buxtehude. En 1706, on donna son *Justinus*, « le laboureur élevé au trône impérial » (Lindner, p. 184). Voyez, dans la *Relation... d'un voy. fait en Danemarc* (1706), citée plus haut, une description comique de la représentation de *Regnerus* (p. 373). Cf. le même ouvrage, p. 599. Pour l'origine de Schieferdecker, je renvoie à l'étude de Mr Arno Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weissenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, 1911.

CONCLUSION

En quelques lignes, M. Romain Rolland nous montre, fort bien, quels sont les caractères particuliers de l'art de Buxtehude. «Écrivant pour un public de concert (pour l'*Abendmusik*), et non pour un service religieux, il devait faire en sorte que sa musique fût accessible à tous. Hændel se trouva plus tard dans des conditions semblables, et la même nécessité devait les conduire tous deux à une technique analogue. Buxtehude écarte de sa musique la polyphonie débordante et touffue, qui était cependant son royaume. Il n'y veut rien laisser que de clair, de fort, de largement dessiné, et même de scénique. Volontairement, il s'appauvrit, mais en se concentrant; et ce qu'il perd en abondance, il le reprend en intensité. Le caractère presque homophone de l'écriture, la netteté des beaux dessins mélodiques, d'une clarté populaire, l'insistance des rythmes et des phrases qui se répètent et s'enfoncent dans l'esprit, sont des traits essentiellement hændeliens. Ce qui ne l'est pas moins, c'est la magnificence triomphale des ensembles, cette façon de peindre par larges touches de lumière et d'ombre. C'est, au plus haut degré, comme l'art de Hændel, une musique pour tout un peuple[1].»

En somme, les deux côtés de sa musique nous sont annoncés par sa devise, *Non hominibus, sed Deo*, si nous admettons qu'il écrit pour Dieu, en style abstrait, bien moins souvent que pour les hommes, d'une manière simple et vive. Je ne m'attarderai pas, ici, à rechercher et à montrer d'où lui vient ce mouvement, d'où lui vient cette

[1] *Hændel*, 1910, p. 38.

couleur. Dès sa jeunesse, il s'était peut-être donné pour tâche de stimuler, par sa musique, ses compatriotes qui s'engourdissaient volontiers dans les plaisirs de la bonne chère et du repos[1]. Toujours, d'ailleurs, il se trouve en face de marchands, accablés par leurs biens. On dirait que c'est pour écarter leurs rêveries de finances, ou les tirer de la somnolence qui suit les repas où se réunissent les gens de négoce, qu'il invente, parfois, des mélodies semblables à celles que joueraient, sur leur *träskofiol*, des ménétriers scandinaves, s'ils étaient très habiles[2]. Il n'est pas seul, à vrai dire, à semer de ces motifs alertes qui restent dans l'esprit, et qui l'éveillent. Joh. Rist nous parle avec complaisance des « mélodies magnifiques, douces et bien composées de Schop », qui plaisent aux savants et aux ignorants, sont chantées des femmes, des enfants, des valets et des servantes[3]; il admire aussi les « chants habilement faits, bigarrés (*bundt*), étranges, » que Michael Jacobi, ce musicien aventureux[4], écrivait si aisément « *nach welscher Ahrt* »[5]. Et je ne parle pas de la pittoresque et de l'émouvante musique de Förster[6], ni des compositeurs qui, venus après Buxtehude, comme J. P. Krieger, ont les mêmes phrases limpides, le même développement par répétition et par extension, et la

[1] L'auteur de la *Relation en forme de journal, d'un voyage fait en Danemarc* (1706), dit avec justesse que les pays du nord sont « habités par des gens qui savent tirer parti de la vie » (p. 597); quand il parle des paysans danois, il assure que les paysans de France ne sont que des gueux en comparaison, tant les maisons danoises renferment de meubles, de coussins, etc. (p. 219). Cf. Ogier, *Ephemerides*, et *Eutropii Philadelphi Œconomische Balance... aus dem Dänischen übersetzt durch C.*, Copenhague, 1760, chap. 8 et chap. 11. Voyez aussi le curieux ouvrage de Th. Bartholinus, *De Medicina Danorum domestica dissertationes X*, Copenhague, 1666: ses compatriotes mangent trop et trop longtemps (p. 376); « *ante pastum quiescunt nostri, et post pastum torpent* » (p. 382).

[2] Voyez, en particulier, la cantate *Drey schöne Dinge* (p. 433 et suiv. de ce livre), certaine ritournelle de la cantate *Alles was ihr thut*, etc.

[3] Il écrit en 1652 (cité par E. E. Koch, *Gesch. des Kirchenlieds...* I, p. 423.

[4] Il avait voulu servir Venise, contre le pape, en qualité de cavalier.

[5] Ce jugement de Rist a été publié en 1659 (voyez l'art. de M. Seiffert, *Matthias Weckmann*, etc., dans les *Sammelbände* de l'*I. M. G.*, 1900, p. 103).

[6] Voyez plus haut, p. 69.

même volonté de se faire comprendre que lui[1]. On peut ajouter que, par goût pour les lettres, sans doute, il s'était appliqué à donner à sa musique l'ordre et la clarté qui paraissent dans les écrits des auteurs classiques: simplicité étudiée, qui nous rappelle cette «laborieuse facilité» dont Carissimi, dit-on, se faisait un mérite[2]. Nous ne tenterons pas, ici, de chercher si les travaux des savants qui traitèrent de la musique, en Danemark et à Lübeck, pendant sa vie, eurent beaucoup d'influence sur la formation de son esprit[3]; et nous laissons aux historiens de la ville de Lübeck, le soin de nous apprendre comment il dut obéir aux conseils de certains de ses protecteurs, bourgeois de cette ville, qui avaient voyagé, et connaissaient l'art italien, riche, fort et limpide[4]. Les qualités de l'art de Buxtehude sont les mêmes,

[1] Il n'est pas inutile de rappeler que Krieger put recevoir, à Copenhague, les conseils de Förster. Aux ouvrages que j'ai cités déjà, au sujet de la musique danoise au XVII[e] s., il faut joindre l'étude de M. Kurt Fischer sur Voigtländer (*Sammelb. der I. M. G.*, XII, p. 17), les notes de J. Bolte sur J. V. Meder (*Sammelb. der I. M. G.*, I.); les articles de V. C. Ravn, en particulier son travail, intitulé *Koncerter og musikalske Selskaber i aeldre Tid*, et l'art. *Skandinavische Musik* dans l'*Ergänzungsband* du *Musikalisches Conversations-Lexikon* de Mendel, compl. par A. Reissmann, 1883; quelques passages de la *Relation en forme de journal...* (1706) déjà mentionnée (voy. cette *Relation*, p. 142, p. 155, p. 352, p. 390); le manuscrit de Schacht signalé plus haut. J'ajoute que, en 1712, L. Holberg écrivit un discours *De præstantia hodiernæ Musicæ* (Alb. Thura, *Idea historiæ litterariæ Danorum*, 1723, p. 183).

[2] Il faut avouer, et nous l'avons déjà remarqué, qu'il arrive à Buxtehude de dépasser la mesure et que, dans l'extrême simplicité, son style est parfois un peu vulgaire.

[3] Je rappelle seulement les noms de Meursius, Meibomius, etc., mais je dois citer D. G. Morhof, mort à Lübeck en 1691, qui parle des effets de la musique et de ce qu'il y a de divin en elle (*Polyhistor*, T. I, L. 1. c. 12, § 14, p. 126 de l'éd. de 1728). Pour ses autres dissertations sur cet art, voyez le *Lüb. Tonkünstlerlexikon* de Stiehl, p. 13; il faut signaler aussi Francisci, H. Grube, H. Müller, J. Polzius, A. Pfeiffer (voy. le même ouvr.). C'est sans doute à Lübeck, où il fit ses études, que Jakob Wolf (1654—1728), s'éprit de musique (voy. l'*Allg. deutsche Biogr.*, vol. 43). A. H. Helbergerus, médecin à Lübeck, était le fils d'un cantor, qui eut cette charge à Stade et à Buxtehude, puis devint pasteur (Moller, *Cimbr. lit.*, II, p. 314).

[4] J'ai déjà cité Joach. von Dalen, Joh. Ritter, Winckler, etc. Un peintre flamand, qui avait été longtemps en Italie, séjourna à Lübeck à la fin du 17[e] s. (voy. A. Jouvin, *Voyage d'Angleterre, de Danemark et de Suède*, p. 559). — Souvent, j'ai fait observer quelle était la prédilection de Buxtehude pour les mélodies de tournure italienne, doublées à la tierce. Comparez un

nous l'avons vu; et le musicien nous a manifesté, de plus, la vivacité d'imagination propre aux gens du Nord, la patiente habileté et la profonde piété[1] des Allemands[2].

motif de la cantate *Salve Jesu* (cité au bas de la page 344), ou certains passages de *Nun freut euch*, avec le motet à 2 voix *Vox turturis* de Melani (Bibl. du Conserv. 712).

[1] Buxtehude a été loué par H. Elmenhorst (*Dramatologia antiquo-hodierna*, p. 100.

[2] Dans cette étude, j'ai voulu surtout montrer l'auteur des œuvres inédites. Il reste beaucoup à trouver, et à dire, sur la vie de Buxtehude à Lübeck, sur ses relations avec les musiciens de Hambourg et de l'Allemagne du nord (Förtsch, Conradi, Franck, Vinc. Lübeck), enfin sur ses rapports avec Bach, sujet auquel je reviendrai, dans un travail sur la jeunesse de Bach. — J'adresse encore, avant de terminer cette étude, mes remerciements à tous ceux qui m'ont aidé à en réunir les matériaux, et que j'ai déjà nommés au cours de l'ouvrage. Il m'aurait été impossible de l'entreprendre, sans la bienveillance des administrateurs de la bibliothèque de l'Université d'Upsal: MM. Bygdèn, Andersson, Hulth ont droit à toute ma reconnaissance; M. E. L. P. Meyer et M. Mitjana m'ont facilité les recherches, lors de mon séjour à Upsal, avec autant d'obligeance que de savoir; je rappelle enfin que je tiens de M. S. A. E. Hagen les documents d'après lesquels j'ai pu écrire le premier chapitre, et j'ajoute que j'ai reçu ces renseignements, grâce aux bons offices de Mlle Saxild, et de M. A. Hvass, de Copenhague.

TABLE ALPHABÉTIQUE
DES NOMS PROPRES

Les noms de villes et de châteaux sont imprimés en italiques.
* Indication bibliographique.
** Bibliographie musicale.

BIBLIOGRAPHIE

DES ŒUVRES DE MUSIQUE VOCALE

DE D. BUXTEHUDE [1]

ABRÉVIATIONS. U, bibl. de l'université d'Upsal; *T*, tablature; Vm, *Vokalmusik*; D, *Denkmäler deutscher Tonkunst*. Les manuscrits de la série 50 et de la série 51 sont *in folio*; dans la série 6, ils sont *in quarto*.

Accedite gentes. 2 C. A. T. B; 2 V. B c. — U. *T*. 82 : 34, fol. 2 *a*. 325—328.

Afferte Domino. 2 C. B; B. c. (*organo*). — U. *T*. 82 : 42, fol. 2 *b*, — U. *Vm*. 6 : 4. 322.

Ad ubera portabimini. 2 C. A. T. B.; 2 V, v. (d. g.) et *violone*, *continuo*. U. *T*. 50 : 12, n° 2 (1680). — U. *Vm*. 6:3. 190.

All solch dein Güt. 2 C. A. T. B; 5 *Strom*. Bc. — U. *T*. *Ur*. 50 : 1. 291, 320.

Alles was ihr thut. C. A. T. B.; 2 V. B.; 2 v., *violone*, B. c. D. XIV, p. 39 (U. *Vm*. 50 : 2. — Lübeck, A 373, *Tab*. fol. 1*a*; J. N. J. — S. D. G.). 285, 353, 429, 484.

Also hat Gott die Welt geliebet. S.; 2 V., v. d. g, B. c. — Lüb. A 373, fol. 77*a*. 317.

An filius non est Dei. A. T. B; 3. v. d. g. (ou trombones), ou 2 V. et basse, Bc. — U. *Vm*. 50 : 3. 337—340.

[1] M. Stiehl a donné une bibliographie des œuvres de Buxtehude, dans l'art. *Die Familie Düben* etc. (*Monatshefte* d'Eitner, XXI, 1889, p. 4), dans le catalogue déjà cité de la musique conservée à la bibl. de Lübeck, et dans le *Lübeckisches Tonkünstlerlexikon*, 1887, p. 4. Je ne prétends pas établir, ici, quels sont, dans les manuscrits que j'énumère, les manuscrits autographes. J'en signale cependant quelques-uns qui me paraissent être de l'écriture de Buxtehude. (Voyez, dans le catalogue 174 de la librairie Leo Liepmannssohn, p. 22, n° 345, une reproduction de la signature de Buxtehude.)

Aperite mihi. A. T. B.; 2 V. B. c. (déd. à Ch. Schneider) — U. *Vm.* 50 : 4 aspect d'autographe, S. D. G. à la fin. 84.

Auf, Saiten, auf! S.; 2 V., 2 v. d. g., *Spinetto* (1673). — Éd. par M. le prof. Stiehl dans les *Monatshefte* d'Eitner (17e année). 140.

Auff, stimmet die Saiten. Aria à 3. 2 A. B.; *Aufzug*, 2 *Trombetti in Sordino*; *Rittornello à 5*: 2 tromp. *in Sordino*, 2 tromb. *in Sord.*, *fag.* et B. c. — Upsal, Vm 6 : 10 (impr. et part. en tabl. ms.).

Bedencke Mensch. (*Aria*). 2 C., B.; 3 V., *violone*, B. c. — U. *T.* 85 : 6, fol. 12 *b*. — Lüb. A 373, fol. 26 *b*. 427—430.

Befiehl dem Engel. Figuraliter à 7. C. A. T. B.; 2 V. (*vel più*), *violone*, B. c. (*organon*). — U. *Vm.* 50 : 5 (aspect d'autographe). 320.

Benedicam Dominum. Motetto. Per 6 choros. I, 2 V. *violone.* — II, 4. Tromp. (*Clarini*) tromb. et bombarde. — III, 2 S. A. T. B. *concertati.* — IV, 2 Cornets, *fag.* — V. Tromb. — VI, S. A. T. B.; Bc. — U. *Vm.* 50 : 6 (1683). Aspect d'autographe. 236—243.

Canite Jesu nostro. 2 C. B. 2 V., *violone*, B. c. — U. *T.* 82 : 43, fol. 13 *b* (1683). 234.

Cantate Domino. 2 C. B.; B. c. — U. *T.* 83 : 16, fol. 28 *b*4. 380.

Das newgebohrene Kindelein. C. A. T. B.; 3 V, *vel più*, *violone* ou *fagotto*, *organon* (aspect d'autographe. S. D. G.) — U. *Vm.* 50 : 7. 259—262.

Deh cedete. Arietta. S.; 2 V., B. c. — Lübeck, *Buxtehude-Mappe*, 5 (impr. 1695). 472.

Dein edles Hertz. C. A. T. B.; 5 *viole*, B. c. — U. *T.* 82 . 35, fol. 19 *b*. 299—302.

Der Herr ist mit mir. C. A. T. B.; 2 V., *violone*, B. c. — U. *T.* 85 : 17, fol. 49 *b*3. 377—380.

Dies ist der Tag, den der Herr gemacht hat. S.; 2 V, violone, B. c. — Lüb. A 373, fol. 86 *b* (fragment). 437.

Dixit Dominus. C. solo; 2 V, 2 v., *Spinetto* ou *violone*, *organo*. — U. *Vm.* 50 : 8. — Bibl. roy. de Berlin, ms. 2680, f. — (Eitner, *Monatshefte für Musik-Gesch.* XVIII, 1886, p. 198, fragment). 385.

Divertisons-nous aujourd'hui. Canon. *Stammbuch de Meno Hanneken.* — Bibl. Lübeck. 127.

Domine, salvum fac regem. 5 *voci*; 5 *instr.* B. c. — U. *T.* 85 : 16, fol. 47 *a*3. 333.

Drey schöne Dinge. S. B.; 3 instr. (2 V. *violone* ou *fag.*) B. c. — U. T. 82 : 35, fol. 1 *a*. — U. *Vm.* 50 : 9. 433—437, 484.

Du Frieden-Fürst. 2 C, B.; 2 V, 2 v., *fag.*, Bc. — U. *Vm.* 6 : 5. 424—426.

Du Lebensfürst. S. A. T. B.; 5 instr. Bc. — U. *T.* 83 : 43, fol. 6 *b*. — U. *Vm.* 50 : 11 (*organon*). 313—315.

Ecce nunc. A. T. T. B.; 2 V., 4 *ripieni*, Bc. — U. *T.* 82 : 34, fol. 5*a.* — U. *Vm.* 6 : 6 (partie de *viola* ajoutée). 323.

Ecce super montes (*Pasch. aut per ogni tempo*). 2 C. A. T. B.; 2 V., *violone*, B. c. — U. *T.* 50 : 12, n° 1 (1680). — U. *Vm* 6 : 2 (une partie de *viola* 3 ajoutée). 186.

Eins bitte ich. 2 C. A. T. B.; 2 V (2 fl.), *violone*, Bc. — Ed. D. XIV p. 15. (U. *T.* 85 : 8 contient une partie de basson copiée séparément. — U. *Vm.* 50 : 13) 283.

Entreisst euch meine Sinnen. Aria. C; 2 V, Bc. — U. *Vm.* 6: 7. 298.

Erfreue dich, Erde. 2 C. A. B.; 2 V., 2 trompettes, *violone*, timbales, B. c. — U. *T. Ur.* 50 : 15 (parties séparées, et part. en tabl.). Cf. *Schlagt, Künstler.*

Erhalt uns, Herr. C. A. T. B.; 3 instr., B. c. — U. *T.* 85 : 15, fol. 44*b.* — U. *Vm.* 50 : 14. 405.

Fallax mundus. C; 2 V. B. c. — U. *T.* 83 : 72, fol. 8b^3. — U. *Vm.* 50 : 16. 348—352.

Freuet euch mit frohem Lachen. Texte de *Die Hochzeit des Lammes.* — U. *Vm.* 6 : 8 (1678). 173—184.

Frohlocket. 2 S. A. T. B.; 4 V. 2 Tromp. (*Clarini*), *violone*, *continuo.* — U. *T.* 82 : 36, fol. 1 *a.* 331.

Fürchtet euch nicht. C. B; 3 V. B. c. — U. *T.* 82 : 35, fol. 26 *b* (1685). — U. *Vm.* 50 : 17 (avec une tabl. de luth). 248.

Fürwahr, er trug. 2 S. A. T. B.; 2 V. 2 v. d. g., *violone* ou *fagotto.* — U. *Vm.* 6 : 9 (partition ; aspect d'autographe). S. D. G. 303—308.

Gen Himmel. C; V, v. d. g., B. c. — U. *T.* 82 : 42, fol. 6*b* (1681). — U. *Vm.* 50 : 18. 222, 313.

Gestreuet mit Blumen. Aria. Alto; 5 *Stromenti*, B. c. — U. *Vm.* 6 : 10. — Lübeck, *Buxtehude-Mappe*, 4 (impr. 1675). 143—146.

Gloria in excelsis. Voy. *Kyrie eleison.* 139, 471.

Gott fähret auf. 2 C. B.; 2 Trompettes, 2 cornets, 2 trombones (ou violes), *fagotto*, B. c. — U. *T.* 82 : 43, fol. 8 *b.* 315.

Gott, hilf mir. 2 C. A. T. 2 B., 2 V. 2 v. *violone*, B. c. D. XIV, p. 57 (U. *Vm.* 50 : 19 *organon*). — M. Raugel en a édité un fragment (Durand) avec la trad. de Me. Fuchs. 286.

Herr, auf dich. C. *solo*; 2 V. B. c. — U. *T.* 82 : 35, fol. 25 a^3. — U. *Vm.* 51 : 1. 394.

Herr, nun lässest du deinen Diener. T.; 2 V. B. c. — U. T. 85 : 84, fol. 16a^6. U. *Vm.* 51 : 3. — Lüb. A 373, fol. 74 *b.* 291—294.

Herr, wenn ich nur dich habe, S.; 2 V., *violone.* - U. *Vm.* 6 : 11 (part. en tabl. jointe aux parties séparées). — Lüb. A 373, fol. 60 *b.* 369.

Jesulein, du tausendschön. A. T. B; 2 V. *fag.* ou *violone, organon*. — U. *Vm.* 51 : 9. 255—259.

Jubilate Domino. A.; V. d. g., *continuo*. — U. *Vm.* 51 : 12. 391.

Klinget für Freuden, ihr klaren Klarinen. Aria in festo Circumcisionis. C. C. B; *con. 2 Rit.* — U. *Vm.* 6 : 14. 213.

Klinget für Freuden, ihr Lärmen Klarinen, Aria à 3 voci. C. C. B.; *con Rit. di 2 Violoni, e si piace Rit. di 2 Trombetti*. — U. *Vm.* 51 : 13 (1680). Parties séparées et part. en tabl. 208.

Kompst du, Licht der Heyden. 2 C. B.; 5 instr., B. c. — U. *T.* 82 : 42. fol. 17 *b*. — U. *Vm.* 6 : 15 (1re flûte, indications en français: lentement, viste). 250—252.

Kyrie, eleison. Missa a 4 alla brevis. 2 C. A. T. B.; B. c. — U. *Vm.* 6 : 16, suivi du *Gloria in excelsis*). 137, 471.

Lauda, anima, mea, Dominum. C. solo; 2 V, *violone* et B. c. — Lüb. A 373, fol. 79 *b*. 387—391.

Lauda, Sion. 2 C. B.; 2 V. Bc. — U. *T.* 82 : 42, fol. 8 *b*. — U. *Vm.* 51 : 14 (1682). — Lüb. A 373, fol. 38 *b* (cf. A 334). 223.

Laudate, pueri. 2 S.; 5 v. d. g., *violone*, B. c. — U. 84 : 38, fol. 20 *b*. — U. *Vm.* 6 : 17 (*Chiaccona*). 383.

Liebster, meine Seele saget. 2 C; 2 V. B. c. — U. 85 : 48 *bis*, fol. 1 *b*[5]. — Wolfenbüttel. 294, VIII, fol. 24 *b* (les violons manquent). 359.

Lobe den Herrn, meine Seele. — T.; 5 v., B. c. — U. *T.* 85 : 79, fol. 7 *b*. 397—399.

Loffwa, min Själ. — T.; 5 v., B. c. — U. *T.* 85 : 82, fol. 11 *b*[6]. 397.

Mein Gemüth erfreuet sich. — C. A. B.; *con 4 viole* (2 tromp., 3 tromb. 3 bassons, deux flûtes, régale de l'orgue) et B. c. — U. *T.* 85 : 5, fol. 8 *b*[3]. 262—268.

Mein Hertz ist bereit. — B.; 3 V. 3 fl., *violone, organon*. — U. *Vm.* 51 : 15. 395.

Meine Seele wiltu ruhn. — 2 S. B.; 2 V., *violone* ou *fag., organon*. — U. 51 : 16. — Lüb. A 373, fol. 56 *b*. 352, 429.

Membra Jesu nostri Salvatoris patientis sanctissima, etc. déd. à G. Düben 1680; partition en tablature des cantates *Ecce super montes*; *Ad ubera*; *Quid sunt plagae istae*; *Surge, amica mea*; *Sicutmodo geniti infantes*; *Vulnerasti cor meum*; *Illustra faciem tuam*. — U. *Vm.* 50 : 12 (Partition en tabl. Aspect d'autographe. J. N. J. — S. D. G.). 186.

Mit Fried und Freude. Exempel 2 sonderbarer Contrapuncte, ehedessen auf den Tod seines Vaters verfertiget von Dieterico Buxtehuden, Organisten an den Hauptkirchen zu St. Marien in Lübeck. Moller (*Cimbria literata*, II, p. 133) donne ce titre pour l'œuvre imprimée: *Fried- und Freudenreiche Hinfahrt des alten Simeons, bey Absterben seines Vaters Joh. Buxtehuden, 32 jahrigen Organisten in Helsingör (der zu Lübeck am 22. Jan. 1674, 72jahrig verstorben) in zwey Contrapuncten abgesungen*

(Lüb. 1674, in fol.) Dans cette composition, se trouvent les strophes du choral *Mit Fried und Freud* (Sopr. 2 instr. B. c.); *Das macht Christus* (même mél., à 4, le chant à la basse); *Den hast du allen fürgestellt* (même mél. autre contrepoint, Sopr. 2 instr. B. c.); *Es ist das Heil* (même mél. renversée, à la basse, même contrepoint renversé). Berlin, Bibl. roy. Ms. 2680 (a). — Lübeck, A. 374 (copie de M. le prof. Stiehl, 14 juillet 1898). 127, 128, 150.

Muss der Tod. C.; 2 V. B. c. (*Klag-Lied* sur la mort de son père, publ. avec le précédent par M. R. Oppel, dans le *Bach-Jahrbuch* de 1909). 150, 163.

Nichts soll uns scheiden von der Liebe Gottes. S. A. *Bassetto*; 3 *Strom.* B. c. Lüb. A 373, fol. 40 *b*. 376.

Nimm von uns. C. A. T. B.; 2 V, 2 *violette*, *fag.* B. c. — U. *T.* 82 : 38, fol. 2 *a*; aspect d'autographe (J. N. J. — S. D. G.). 417—424.

Nun dancket. 2 S. A. T. B.; 2 V., 2 cornets, 2 tromp. *fagotto*, *violone*, B. c. — U. *T.* 82 : 39, fol. 1 *a* (aspect d'aut. — J. N. J. — D. S. G.). Lüb. A 373, fol. 11 *b*. S. D. G. 328—331, 333.

Nun freut euch, ihr Frommen. 2 c. 2 V, B. c. — Bibl. roy. de Berlin, ms. 2680, e. (Voyez les *Monatshefte* d'Eitner, suppl. 1884, p. 166). 367.

Nun lasst uns Gott. C. A. T. B.; 2 V. *violone*, B. c. — U. *T.* 85 : 3, fol. 4 *b*[3] (avec trad. suédoise). — U. *Vm.* 51 : 17. 400.

O clemens. S.; 4 instr. B. c. — U. *T.* 84 : 39, fol. 22 *b*. — U. *Vm.* 51 : 18. 298.

O dulcis Jesu. C.; 2 V., B. c. — U. 82 : 42, fol. 15 *b* (1681). 219—222.

O fröliche Stunden. C.; 2 V.. v. (d. g.) B. c. — U. 85 : 84, fol. 22 *a*. 309—312.

O fröliche Stunden. 2 S. A. B.; 2 V., 2. v., *violone*, B. c. — U. *Vm.* 51 : 13 *bis*. Part. en tabl. non numérotée, conservée avec la part. de *Klinget für Freuden.* 209—213.

O fröliche Stunden. Ariette. Sopr.; *Sonatina forte con molti Violini all unisono*, B. c. — Lübeck. *Buxtehude-Mappe*, 7 (impr. 1705). 479—481.

O Gott, wir danken deiner Güt. 2 C. A. T. B.; 3 instr., B. c. — U. *T.* 85 : 10, fol. 30 *b*[5]. 328.

O Gottes Stadt C.; 2 V., 2 v., B. c. — U. *T.* 85 : 9, fol. 25 *b*. — U. *Vm.* 51 : 19 (*organon*). 430—432.

O Jesu, mi dulcissime. 2 C. B.; 2 V., *violone*, B. c. — U. *Tab.* 82 : 40 (aspect d'autographe. — J. N. J.). 340—343.

O lux beata. 2 C.; 3 V., *fag.* B. c. — U. *T.* 82 : 35, fol. 9 *b*. — U. *Vm.* 51 : 20. 319.

Opachi boschetti. Arietta, Sopr. o vero Tenore; 2 V. B. c. — Lübeck, *Buxtehude-Mappe*, 6 (impr. 1698). Suivi d'un canon perpétuel à 6, *Benedicat tibi Dominus ex Sion.* 473.

O wie selig. Sub Communione, Aria. T. B.; 2 V., *violone*. — U. *Vm.* 51 : 21 (une part. en tabl. est jointe aux parties séparées et porte les initiales J. N. J. aspect d'autographe). 432.

Pange, lingua. 2 C. A. B.; 5 *viole*, B. c. — U. *T.* 83: 42 (1684). — U. *Vm.* 51 : 22 (*de augustissimo sacramento*). 243.

Quemadmodum desiderat cervus. T.; 2 V., *continuo.* — U. *T.* 82 : 41 (partition sur portées). 369, 370.

Quid sunt plagæ istæ. 2 C. A. T. B.; 2 V. (v.), B. c. — U. *T.* 50 : 12, n° 3. — U. *Vm.* 51 : 23. 192.

Salve, desiderium. 2 C. B.; 3 instr. B. c. — U. *T.* 82 : 42, fol. I *a.* — U. *Vm.* 51 : 24. 343.

Salve, Jesu. 2 C.; 2 V. B. c. — U. *T.* 82 : 35, fol. 21 *b.* — U. *Vm.* 51 : 25. 344—348, 363.

Schaffe in mir. C.; 3 instr. B. c. — U. *T.* 85 : 78, fol. 5 *b* ³. 400.

Schlagt, Künstler, die Pauken. 2 S. A. B.; 2 V. et *violone*, 2 tromp. et timb. *Organo.* — Part. en tabl. et parties séparées, U. *Vm.* 50 : 15 (voyez *Erfreue dich, Erde*). A la musique est joint le texte imprimé dont voici le titre : *Der Hochzeit-Feyer / Des Hoch-Edelgebohrnen, Gestrengen, Vest- / und Hochgelahrten Herrn, / Hn. Joachim von Dalen / Beyder Rechten Doctoris, &c. &c. / Und / Der Hoch-Edlen Jungfrauen / Jfr. Catharinen Margarethen / Brauerin von Hachenburg, / So in der Käyserl. Freyen Reichs-Stadt Lübeck den 14. Martii dieses 1681 Jahres wird prächtig voll- / zogen werden, / Uebersendet, diese geringe Music zum Zeichen seiner Danckbarkeit / dessen gehorsamer Diener / CHAREDON. / Anno M. D. C. LXXXI.* (*Attribué à tort à Joh. Buxtehude, par Eitner dans son Quellen-Lexikon*). 213—216.

Schwinget euch himmelan. Aria. 2 C. A. T. B.; 3 V., B. c. — U. *T.* 85 : 11, fol. 33 *b.* 335—337.

Sicut modo geniti. A. T. B.; 2 V., v. d. g., B. c. — U. *T.* 50 : 12 n° 5 (1680). — U. *Vm.* 6. 18 : 196.

Sicut Moses. C.; 2 V., v. d. g. B. c. — U. *T.* 82 : 42, fol. 3 *b* ⁷ (1681). — U. *Vm.* 51 : 26. 216—218.

Singet dem Herrn. S.; V., B. c. — U. *T.* 82 : 43. — U. *Vm.* 51 : 27. 393.

Surge, surge, amica mea. 2 C A. T. B.; 2 V., v., *violone, continuo.* — U. *T.* 50 : 12 n° 4 (1680). — U. *Vm.* 6 : 1. 194.

Surrexit Christus hodie. 2 C. B.; 3 V., *fag.*, B. c. — U. *T.* 86 : 23, fol. 10 *a* ³. 312.

Vulnerasti cor meum. 2 C. B.; 5 v d. g., B. c. — U. *T.* 50 : 12, n° 6 (1680). 198—202.

Wachet auf. C. C. B.; 4 V., *Fag.* et *organo.* — Bibl. roy. de Berlin, ms. 2680, c. 276.

Wachet auf. A. T. B.; 2 V., B. c.; (*Denkm. deutscher Tonkunst*, XIV, p. 139). 275.

Wär Gott nicht mit uns. C. A. T. B.; 2 V., B. c. — U. *T.* 85 : 4, fol. 7 *a* ⁵. 402—404.

Walts Gott. C. A. T. B.; 3 instr. B. c. — U. *T.* 85 : 13, fol. 40 *b.* 404.

Was frag ich nach der Welt. S. A. B.; 2 V., *violone*, B. c. — Lüb. A 373 fol. 51 *b*. 427.

Was mich auf dieser Welt. Aria à 3. C.; 2 V., B. c. — U. *Vm.* 6 : 19 (aspect d'autographe). 426, 427.

Welt, packe dich. Aria à 6. 2 C. B.; 2 V., *violone*, B. c. — U. *T.* 82 : 42, fol. 10 *b*. — U. *Vm.* 51 : 28 (*Welt, valet*). 297.

Wenn ich, Herr Jesu, habe dich. Aria ex E. A.; 2 V., B. c. — U. *Vm.* 6 : 20. 368.

Wie schmeckt es. C. A. B.; 3 instr. B. c. — U. *T.* 82 : 43, fol. 15 *b*. 354, 363.

Wie soll ich dich empfangen. Aria à 6. C. c. B.; 3 instr. — U. *T.* 82 : 35, fol. 17 *b*. — U. *Vm.* 51 : 29. 252.

Wie wird erneuet, wie wird erfreuet. 2 C. A. 2. T. B.; 3 V., 2 v. *violone*, *cymbalo*; 3 tromp., 3 trombones, *organo*; 3 cornets avec les violons. — Lübeck, A 373, fol. 19 *b*. 280—283.

Wo ist doch mein Freund geblieben ? (*Dialogus inter Christum et fidelem animam*). S. B.; 2 V., B. c. — Bibl. du Conserv. de Bruxelles. *Litt. G.* n° 758. 364.

Wo soll ich fliehen hin ? Dialogus. S. A. T. B.; 2 V., 2 v., *violone*, B. c. — (D. XIV) Lüb. A 373, fol. 15 *b*. 287.

Aux œuvres perdues, dont j'ai décrit le livret ou donné le titre, au cours de ce livre, il faut ajouter le motet *Christum lieb haben ist viel besser*, à 16, 5 *strom. fag.* 5 *voc in conc.* C. C. A. T. B., 5 *voc in Rip.* G ♮, qui se trouvait dans la bibliothèque de l'école Saint-Michel de Lunebourg (n° 114), à la fin du 17ᵉ s. avec *Ich halte es dafür* (n° 447) et *Jesu, meines Lebens Leben* (n° 476). Voyez l'art. de M. Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit* (*Sammelb. der I. M. G.*, 1908, p. 601). — En outre, dans les additions manuscrites au 2ᵉ vol. de la *Cimbria literata* de Moller (Bibl. roy. de Copenhague, *Ny Kgl. Sml.* 738 fol.) est donné le titre de cette composition : *Trost-Lied M. Maur. Rachelii bey dem Absterben der liebsten Seb. Niemanni bey Beysetzung Marg. Racheliæ, mit Stimmen geziert.* Ratzeburg 1677. Voyez plus haut, p. 163, note 5.

TABLE DES MATIÈRES

ERRATA

P. 26 et p. 27. Au lieu de *Handligar*, lire *Handlingar*.

P. 30. Dans le titre de l'ouvr. de M. G. Castrèn, lire *i* au lieu d'*in*.

P. 37. Note 3, supprimez le point après *i*.

P. 79. 1re portée, 3e mes., alto, *ré* au 4e temps.

P. 90. 1re portée, 1re mes., 1er violon, ajoutez un demi soupir au 3e temps.

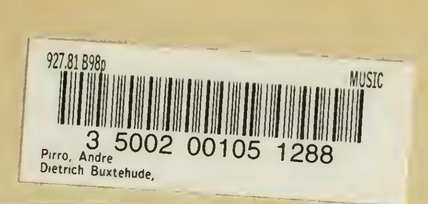
P. 190. Au lieu de *blandicentur*, lire *blandientur*.

P. 298. Au lieu de *Entreist*, lisez *Entreisst*.

P. 319. Ajoutez le titre de la cantate pour la Trinité, *O lux beata Trinitas*.

P. 353. 2e syst. 1re portée, 2e mes. 2e temps, *sopr.* ajoutez un soupir.

P. 489. Au lieu de *Ich lasse dich nicht*, lire, *Herr, ich lasse dich nicht*. T. B.; 2 V., 2 v. d. g. (ou *brac*, ou *tromb.*, *violone* (v. d. g.). B c. — D. XIV, p. 1. — U. Vm. 51:2.



ML 410 .B99 P7
Pirro, Andr e, 1869-1943.
Dietrich Buxtehude

